KAROL W. ZAWODZIŃSKI

BLASKI I NĘDZE REALIZMU POWIEŚCIOWEGO

W LATACH OSTATNICH

WARSZAWA 1937
SKŁAD GŁÓWNY DOM KSIĄŻKI POLSKIEJ

Sp. Akc Zakł. Graf. „Drukarnia Polska”. Warszawa, Szpitalna 12, w dzierżawie Spółki Wydawniczej Czasopism. Sp. z o. o.

Powinienem przedewszystkiem wyjaśnić, dlaczego właśnie do ostatnich czterech lat ograniczam poniższy zwięzły i niezupełny przegląd powieści polskiej, w dodatku ujmując go z pewnego specjalnego punktu widzenia. Ma być on, w mojem osobistem rozumieniu, sprawdzeniem postawionej przed paru laty diagnozy, skonfrontowaniem z rozwojem późniejszych wydarzeń literackich ogólniejszej syntezy, roszczącej sobie pretensje do wyznaczenia kierunku ewolucji literackiej. Syntezę tę rozwinąłem szerzej w wygłoszonych latem 1932 r. na kursie wakacyjnym dla nauczycieli szkół średnich w Zakopanem odczytach, obejmujących zarys dziejów literatury polskiej w ostatniem ćwierćwieczu. Odczyty nie zostały ogłoszone drukiem; opublikowany został jedynie parustronnicowy skrót ich części, dotyczącej okresu powojennego (najpierw po niemiecku w *Slavische Rundschau* Nr. 4 z 1933 r., potem po polsku w *Skamandrze* z sierpnia 1935 r.). Tam, a także we wstępnych rozważaniach mego studjum o Marji Dąbrowskiej (*Przegląd Współczesny*, styczeń — luty 1933 r.) wysunąłem przypuszczenie, że pewną epokę literatury powojennej musimy już uważać za zamkniętą, że prymat poezji lirycznej i wpływ jej chwytów na inne działy literatury, charakteryzujący pierwsze dziesięciolecie po 1918 r., został zastąpiony przez prymat prozy narracyjnej, rozkwitającej w pełni swych cech swoistych; że powieść realistyczna, która w Polsce ma tyle do odrobienia, zaczyna się bujnie rozwijać, koncentrując na sobie uwagę czytelników i wysiłki pisarzy; że dzieło Dąbrowskiej jest nietylko wielkiem dokonaniem artystycznem, ale i zjawiskiem symptomatycznem, znamiennem i nawet przełomowem w płaszczyźnie historyczno-literackiej.

Trzy lata ubiegłe od opublikowania tych przewidywań są czasem wystarczającym do ich potwierdzenia lub obalenia.

1. DALSZY CIĄG *NOCY I DNI*

Przewidywaniem do pewnego stopnia była ocena epopei Dąbrowskiej po ukazaniu się dopiero dwóch jej części, podczas gdy jeszcze dwie części, o wiele, przeszło dwukrotnie obszerniejsze, miały się dopiero ukazać. Nie można ukryć, że przyjęcie ich przez krytykę było o wiele chłodniejsze niż *Bogumiła i Barbary* i *Wiecznego Zmartwienia*, że nie odczuwało się u czytającej publiczności tego żywiołowego entuzjazmu, który z dzieł wymienionych zrobił odrazu ewenement literacki. Przyczyny dość łatwo ustalić. Przedewszystkiem, entuzjazm tamten był tak wysokiego napięcia, że wzrastać nie mógł, a tem samem z natury rzeczy musiał opadać; nawet gdyby *Miłość* i *Wiatr w oczy* nie ustępowały pod względem walorów artystycznych poprzedzającym częściom, to i tak te walory: stylu, wierności prawdzie, odkrywania nieporuszonych dotąd pokładów uczuciowości — musiały się powtarzać, „uzwyklić", „stracić urok nowości" na przestrzeni sześciotomowej powieści.

Są to przyczyny niezależne od większej czy mniejszej wartości samej kontynuacji epopei w porównaniu do wartości jej początku. Do tego trzeba dorzucić niewątpliwy fakt rozluźnienia się kompozycji w miarę rozlewania się tej „powieści - rzeki" *(roman-fleuve)*: gdy w pierwszej części poznajemy losy Bogumiła i Barbary, kierują się one koncentrycznie, łączą przez małżeństwo, i w drugim tomie żyjemy w małym światku stworzonej przez nich rodziny; natomiast w dalszych częściach, w miarę wzrastania dzieci, losy każdego z nich, jak zresztą innych postaci, któremi autorka nas jak i siebie potrafiła zainteresować, rozchodzą się, usamodzielniają, stają się jakby osobnemi powieściami (np. historja Katelbiny), mimo wysiłków i zręczności pisarskiej, skierowanej do utrzymywania ich łączności z główną akcją fabuły. Zresztą i w niej miejsce rodziców zajmuje powoli starsza córka z wyraźną szkodą dla zalet powieści. Postaci, tej, która jest w znacznym stopniu *porte-parole* autorki, nie potrafiła ona nadać tyle życia, co innym bohaterom książki. Innym, z wyłączeniem najbliższego otoczenia Agnisi, które (mówię o mężu jej i o przyjacielu rewolucjoniście, specjalnie banalnym w sylwetce) są równie, jak i młoda bohaterka, papierowe, że użyję tego surowego słowa, słusznego tylko wobec pełni życia,

którem żyją inne postacie, zarówno w głównej osi powieści, od Barbary po jej syna Tomaszka, którego przygody należą do najwspanialszych nowel literatury polskiej, — jak i peryferyczne od Janusza Ostrzeńskiego po faktora Symszela.

W stosunku do postaci Agnieszki, utkanej najwidoczniej z materjału autobiograficznego, nie nastąpiła u autorki niezbędna i równa z resztą powieści objektywizacja materjału wspomnień, przeżyć, obserwacji. Jak tylko zajmuje się ona Agnisią i jej kręgiem, zatraca też i pełnię wizji świata, ten epicki do niego stosunek, to jasnowidztwo, którem imponuje w innych częściach powieści. Weźmy dla przykładu sceny końcowe, wybuch wojny. Jak blado wypadły te obrazy, tam, gdzie autorka jest z Agnisią, w Belgji, w Anglji; a jaką rewelacją barwnej prawdy, konkretnych szczegółów, tej, tak odmiennej od skrótu historyka, *réalité de choses* zdarzeń historycznych a zwłaszcza wojny, jest opis zburzenia Kalińca, choć, jak się zdaje, autorka nie była świadkiem tragedji rodzinnego miasta.

Czy to, co przed chwilą powiedziałem (a takich kontrastów moglibyśmy znaleźć więcej, ot choćby np. z jednej strony, blade dzieje uczucia Agnisi do Janusza, a z drugiej — jego pogrzeb, potęgą zwięzłej ekspresji należący do najwspanialszych kart prozy polskiej) podważa mój sąd o znaczeniu i wartości *Nocy i dni?* Bynajmniej a ponieważ za najbardziej przesadny element tego sądu było uważane porównywanie Dąbrowskiej z Tołstojem, zajrzyjmy więc jeszcze raz przy tej sposobności do dzieł arcymistrza epiki nowożytnej. Oto *Wojna i pokój*, utwór, uważany powszechnie i oddawna za jedną z najwspanialszych manifestacyj jego genjusza, przedstawiający do *Nocy i dni* tyle analogji, choćby jako obraz niedawnej (dla Tołstoja) przeszłości rodzinnej. A przecież i wielbiciele tej powieści, do których należę, i którzy ją uważają za nieprześcignioną (chyba przez niektóre drobniejsze rzeczy jego pióra — jeśli „małe wolno porównywać z wielkiemi"), nie czytają całości z jednakowem zainteresowaniem, zwłaszcza drugiej połowy, przepełnionej moralnemi refleksjami, historjozofją i filozofją dowodzenia *ex re* wyprawy Napoleona na Moskwę; trzeba przyznać, że nasza autorka swoje refleksje podaje w formie bardziej ukształtowanej artystycznie i bardziej wtopionej w ciało powieści. Jeśli jej się zarzuca rozszczepianie akcji na niedostatecznie związane ze so-

bą wątki fabularne, to przypomnijmy sobie, jak daleko rozchodzą się w *Wojnie i pokoju* sprawy młodego Rostowa, jego siostry, ks. Bołkonskiego, Biezuchowa i t. d. Jak widzimy, forma rozlewnej powieści, kroniki całego dostępnego widzeniu autora świata nie jest bez precedensu, i Dąbrowska, tworząc swój *roman-fleuve*, mogła się powołać na dobry przykład.

Możemy więc nie odwoływać naszego porównania tembardziej, że podobieństwa są nietylko zewnętrzne i nietylko w dziedzinie twórczości artystycznej. Wystąpienia publicystyczne Dąbrowskiej, jej rozmyślania nad zadaniami i istotą sztuki, nad obowiązkami moralnemi pisarza mają ten sam ton wewnętrzny, co działalność Tołstoja, moralisty, społecznika i myśliciela, a każde jego wystąpienie było nietylko dla szczupłego koła jego wyznawców „tołstojowców" i nietylko ze względu na osobę piszącego, sławnego artysty, ewenementem w Rosji i w całym świecie cywilizowanym. Ta sama żarliwość prawdy, prostota rozumowania, jego dogłębna uczciwość i sumienność wyrażająca się w systematycznem rozpatrzeniu poglądów poprzedników na daną kwestję (u Dąbrowskiej w jej rozważaniach nad rolą sztuki *Zawód literacki jako służba społeczna* i *Na marginesie niedrukowanej polemiki* w *Marchołcie*, *Czy piękno obowiązuje* w *Pionie*, jak u Tołstoja w książce *Co to jest sztuka*), ta sama niezależność i przeciwstawianie się temu, co ulica ceni, banalnemu radykalizmowi i t. p., odmawianie jej pochlebstwom satysfakcji, której oczekuje po popularnym pisarzu, że za przykład weźmiemy odmowę Dąbrowskiej złożenia podpisu na jakiejś zbiorowej odezwie (*Próba wyjaśnienia* w nr. 7 *Oblicza dnia*) — wszystko to cechuje naszą pisarkę i tworzy jej wyjątkowe stanowisko wśród grona literatów. To jeśli chodzi o jej moralne oblicze, o substrat osobisty twórczości, nieobojętny nawet dla epika. Gdy chodzi o jej dzieło, o jego zasadnicze znaczenie jako inicjatywy i dokonania w płaszczyźnie literatury, ułatwi nam jego ocenę porównanie ze współcześnie piszącymi, porównanie, które nam będzie się nieustannie nasuwało.

2. NIECO ROZWAŻAŃ TEORETYCZNYCH

Inicjatywa Dąbrowskiej w płaszczyźnie literackiej sprowadza się, streszczając wywody już dawniej opublikowane, do zainaugurowania nowej epoki w literaturze polskiej, epoki, w której powieść realistyczna zajmuje czołowe stanowisko. Oczywiście nie znaczy to, by przed nią realizm wcale nie istniał w powieści polskiej, ani też żeby powieść nie zajmowała wśród innych gatunków literackich zaszczytnego miejsca: nie był to jednak stan rzeczy w epoce bezpośrednio poprzedzającej sukces *Dni i Nocy*. Dopiero sukces ten zaznaczył „zmianę dominanty estetycznej" i bytujący na drugim planie kierunek literacki wysunął na plan pierwszy; zmiana ta utrwaliła się w świadomości czytelników i pisarzy. Sam zresztą realizm, wysuwający się na nowo, nie jest tylko powtórzeniem dawniej w literaturze polskiej istniejącego, gdyż powrócił wzbogacony, unowocześniony, intensywniejszy, jakby pragnąc odrobić blisko wiekowe swoje zaniedbania. Na czem to unowocześnienie i ta intensyfikacja polega, zobaczymy na przykładach; istota wszakże została ta sama.

W tem miejscu nadarza się okazja, więcej: pokusa czy nawet obowiązek, pomówienia o istocie i znaczeniu realizmu w literaturze. Realizm jest to słowo tak wieloznaczne, należy do tak wytartych terminów pochodzenia filozoficznego, że właściwie nie powinno się go używać, chyba z dokładnem wyznaczeniem, w jakim sensie jest w tej chwili użyte, tak samo jak „idealizm", „materjalizm" etc. właściwie nic nie znaczy, dopiero z epitetami: „materjalizm historyczny", „idealizm filozoficzny" i t. p. a i tu jeszcze zostaje miejsce dla wątpliwości i dalszego cieniowania. Realizm, nawet gdy go tu określimy przymiotnikiem „artystyczny" lub „powieściowy", jeszcze zawsze pozostaje problemem co do swej treści i co do swej funkcji w sztuce. Rozwiązywanie tych zawiłości teoretycznych przekroczyłoby szczupłe ramy niniejszego szkicu. Liczę na to, że pewne elementy charakterystyki tego, co nazywam realizmem, ukażą się przy rozważaniach nad poszczególnemi dziełami naszych współczesnych, tu zaś tylko postaram się usprawiedliwić samo położenie nacisku na realizm, wejrzenie na te dzieła z pewnego określonego punktu widzenia, a mianowicie od strony aktualnych mojem zdaniem postulatów realizmu literackiego. Inne aspekty literatury społecznej prawie zawsze pomijam, ograniczając się do „czysto literackiego", estetycznego podejścia. Położenie nacisku na realizm, tak sprzeczne zdawałoby się ze współczesnemi teorjami sztuki a nie oczekiwane, być może, u mnie, zaliczanego niekiedy do szczupłego grona formalistów polskich, wysuwanie jego jako nor-

my, jako pożądanego współcześnie w powieści polskiej ideału wynikało z poczucia jego aktualności w dzisiejszej fazie literatury i obserwacyj nad jej przeszłością (por. moje uwagi o *Emancypantkach* w *Przeglądzie Współczesnym* z lipca 1932 r.), w której realizm powieściowy nie osiągnął nawet u mistrzów należytej miąższości. Wydaje mi się jednak prócz tego, że realizm jest objawem nieśmiertelnego i odwiecznego instynktu ludzkiego, może niezależnego i tylko mechanicznie przeplatającego się z równie głęboko zakorzenionym instynktem działalności estetycznej. Gdy tej ostatniej produktem są ornamenty a także muzyka, śpiew i taniec, które odnajdujemy na najniższych stopniach kultury u najpierwotniejszego człowieka, równocześnie już człowiek jaskiniowy rysuje to, co go, łowca, najwięcej w przyrodzie obchodzi — grubego zwierza łownego, i niewątpliwie umiał ocenić tych zpośród swego otoczenia, którzy barwnie, plastycznie i wiernie wskrzeszali w swych opowiadaniach najbardziej wstrząsające przygody lub powtarzali opowieści zasłyszane od ojców. I cokolwiekby mówili dzisiejsi teoretycy sztuki o świadomej stylizacji czy deformacji w wizerunkach żubrów z Altamiry, o celach czysto malarskich, jakie rzekomo ów troglodyta, nieznany malarz z przed dziesiątków tysiącleci, stawiał sobie w swej pracy, jest rzeczą jasną dla każdego zdrowo myślącego człowieka, że chodziło mu p r z e d e w s z y s t k i e m o podobieństwo, o wydobycie go dostępnemi mu środkami. Że wydobycie podobieństwa, ba! naśladowanie natury zyskiwało poklask otoczenia, wynika z przechowanych anegdot greckich o sztuce ich arcymistrzów malarstwa; otoczenie to napewno z większą jeszcze naiwnością i prostotą, niż dzisiejsza publiczność na wystawach (tak bardzo irytująca wtajemniczonych w sekrety malarstwa abstrakcyjnego, a choćby w rozwiązywanie harmonij barwnych), zapytywało co obraz wyobraża i cieszyło się, gdy to co przedstawiał było „jak żywe".

Gdy mówię „przedewszystkiem", nie chcę twierdzić, że wyłącznie. Nie bez słuszności już w pierwocinach malarstwa dopatrywano się innych celów: religijnych, magicznych, dekoracyjnych. Wyłączność w szukaniu podobieństwa, dążenie do ograniczania tematów tem, co wszystkim jest dobrze znane, co wchodzi w skład szarej codzienności, charakteryzuje niektóre tylko epoki, *par excellence* „realistyczne". Nie podważa to tej

niewątpliwej prawdy, tak często dziś zapoznawanej, że malarstwo istotą swoją należy do rzędu sztuk wyobrażających, tematycznych, narówni a może bardziej niż poezja (w szerokiem znaczeniu: „literatura"). Toteż nie chodzi mi, gdy mówię o realizmie w powieści, o „fotografję", o reportaż, o gromadzenie notatek. Owszem, jak w dalszem nieraz się okaże, nie zachwalam bezmyślnego, grubego „mechanicznego", jak go teraz nazywają w Sowietach, naturalizmu. Pomiędzy zbieraniem notatek dla totalnego, bez wyboru, odtworzenia rzeczywistości, a udziałem instynktu epickiego w s z t u c e, jaką jest literatura, istnieje potężna choć subtelna i trudna do sprecyzowania różnica. Podkreślam „w sztuce", choć waham się użyć określenia „sztuka słowa" i rozumiem tych teoretyków, którzy zawarowali to określenie dla poezji w ściślejszym sensie, dla jej kanonicznych rodzajów ze starożytnej poetyki, w której, jak wiadomo, powieść prozą nie jest uwzględniana. W powieści bowiem słowo jest prawie wyłącznie środkiem zakomunikowania skonstruowanych w pewien sposób wątków i treści, środkiem takim jak w kinie fotografja migawkowa i dlatego też tak często uciekam się do porównań z filmem.

Ale przecież i powieść pozostaje sztuką, a jej twórca musi być artystą, posiadać „tę cudowną miarę, bez której ludziom nie zdał się poeta". Wróćmy znów do porównania z malarstwem i do naszych żubrów z Altamiry. Samo przeniesienie wrażenia wzrokowego na płaszczyznę przy pomocy kresek i barw wymaga specjalnej umiejętności, która tylko częściowo może być zdobyta pracą i studjami. Człowiek bez talentu nie odda swemi kreseczkami tego co dostrzegł w żubrze. A nawet dostrzeże mniej niż ktoś inny, obdarzony specjalnym darem obserwacji. Ale prócz tego konieczność wyboru śród poczynionych obserwacyj, wyboru wywołanego ograniczeniem danej techniki notowania rzeczywistości, więc przeniesienia do dzieła sztuki tego tylko i w taki sposób, aby specjalnie żywo suggerowało pełną treść zaobserwowanego odcinka rzeczywistości (w wypadku żubra, jego swoistych kształtów, potęgi, dzikości), żeby dawało odbiorcy szczególnie żywą rozkosz przeżywania raz jeszcze (por. niżej wyznania Dąbrowskiej) widzianego lub tego, co sobie wyobrazić może jako widziane. W wyborze tym mieszczą się różnice kierunków artystycznych.

Tak więc do składników talentu należą dar obserwacji, umiejętność jej spożytkowania w artystycznie celowej konstrukcji i sprawność wykonawcza. Nie dotknąłem jeszcze kwestji tematu, który zdaniem mojem bynajmniej nie jest obojętny, od którego zależą chwyty artysty, odzew emocjonalny w duszy odbiorcy, „otwieranie perspektyw" przez dzieło i jego walory społeczne, więc wszechstronna jego doniosłość.

W poezji stosunkowo późno i zawsze z ograniczeniem licznemi warunkami wyobrażenie otaczającej rzeczywistości, utrwalenie widzianego i przeżytego staje się godnym sztuki celem. Z opowieści łowców przy ognisku, z klechd czy bajd opowiadanych najprościej, bez troski o formalną stronę, o ukształtowanie słowne, nic do nas nie doszło; najstarsze zabytki artystycznej narracji z wielu powodów, w które zbyt trudno byłoby tu wchodzić, przechowały się w formie wierszowanej. Forma ta, jakiekolwiek jest jej znaczenie, absorbowała znaczną część wysiłku twórczego, dlatego też dopiero ze zjawieniem się prozy narracyjnej w literaturze i prozy w dramacie możemy mówić o realizmie jako celu dla siebie. Jakże bladą jednak i schematyczną jest rzeczywistość odbita w prymitywach powieściowych (analogicznie do ubóstwa środków i schematyzmu pierwotnego malarstwa, w którem dzisiejsi teoretycy sztuki dopatrują się świadomego dążenia do abstrakcji)! W miarę rozwoju powieści widzimy, jak się zapełniają kontury, niedostrzeganemi jakby przedtem (czy też wykraczającemi poza możność i kanonizowane uprawnienia ówczesnego pisarza), szczegółami i barwami; jak wzbogaca się, pogłębia się i zaostrza zajrzeniem do niedostępnych i wstydliwych zakątków widzenie rzeczywistości!

Jak wzrastają nasze w tych sprawach wymagania widać na ewolucji powieści historycznej od stu lat, a ostatnio na powszechnej dążności do ustalenia i sprecyzowania historycznego czasu akcji i, odpowiednio do tego, tła realjów i obyczajowości także w powieści współczesnej. Samo pojęcie „powieści współczesnej", jeśli chodzi o dzieło pewnych rozmiarów, a więc znacznych wymiarów odbitej rzeczywistości i rozciągłości czasu powieściowego, staje się bez treści: takie powieści, jak *Noce i Dnie*, *Rubikon* a nawet *Cudzoziemka*, są powieściami związanemi z określonym historycznym czasem, więc historycznemi, o ile nie ograniczać tego terminu do opowieści o postaciach i wydarzeniach dziejowych; z drugiej strony, od powieści historycznej wymagamy dziś rekonstrukcji życia w przeszłości, równie bogatej jak to, co nam dawała powieść współczesna, równej w prawdzie i bogactwie szczegółów; za niedoskonałe poczytujemy martwe rekonstrukcje uczonych (zarzut stawiany Parandowskiemu), a doskonała powieść historyczna, że przykład wezmę z literatury obcej, *Krystyna córka Lavransa*, posiada te same walory ogólnoludzkie, tak samo nam jest bliska, i to samo ma znaczenie w literaturze pięknej, jak najtypowsze arcydzieła powieściowe, zaliczane zwykle do „powieści współczesnej", *Pani Bovary*, *Anna Karenina*, *Zbrodnia i Kara*. Kto wie czy „powieść współczesna" nie była pojęciem utworzonem w bezdziejowym XIX-ym wieku, wśród ustabilizowanych wówczas na długo stosunków politycznych i wśród powolnej, prawie niezauważalnej ewolucji obyczajowej. Jakiś *Wielki Cyrus* lub *Kleopatra* La Calprenède'a, dziejące się w schematycznej i fantazyjnie ujętej choć historycznie nazwanej krainie, byłyby dziś nie do pomyślenia; absurdy i anachronizmy Wołoszynowskiego dyskwalifikowałyby jego dzieło, nawet żeby było ono w zamierzeniu powieścią, a nie obrazem dziejów polskich i nawet żeby autor posiadał talent pisarski. Zwróćmy uwagę jako na interesującą paralelę, na przemiany filmu, więc sztuki w wyższym stopniu, niż się powszechnie mniema, spokrewnionej z powieścią. Podczas, gdy przed kilku laty obok kosztownych a pełnych fałszywego przepychu filmów z dalekiej przeszłości, istniały tylko „wstrząsające" i „erotyczne" filmy współczesne, dziś prawie każda powieść filmowa na odpowiednim poziomie, jeśli chce przedstawić dłuższe dzieje bohaterów (a prawie wszędzie jest potrzebna *Vorgeschichte*), troskliwie rekonstruuje mody i realja życia codziennego odpowiedniej epoki.

Tak postępują wytwórnie amerykańskie, które bardzo wiele filmów wprost osadzają w określonej, choćby bardzo nieodległej epoce, związując codzienność z pewnemi ramami historycznemi, np. z wojną secesyjną czy kubańską. Transpozycje filmowe powieści realizują się już dziś w kostjumach epoki, nie mówiąc już o tak wyraźnie oddzielonych od nas przedziałem czasu jak *Dawid Copperfield*, ale i te, które wydają się być historiami nieledwie współczesnemi, jak *Nana*, czy *Anna Karenina;* ta ostatnia z tą samą Gretą Garbo jako film niemy była grana w kostjumach współczesnych, niedawno zaś po kilku latach z tąż

aktorką ale już z zachowaniem starannem i, jak na amerykańskie poczucie historyczne, trafnem stylu owych czasów w Rosji.

Czy to, coraz to dokładniejsze i bogatsze widzenie rzeczywistości ma służyć tylko sobie, być celem dla siebie? Powtarzam, że tego nie twierdzę, choć od proporcjonalnego udziału jego samoistnego znaczenia, jego samowystarczalności twórczej zależy niewątpliwie „epicki ton" utworu, czy to w *Panu Tadeuszu*, gdzie to zostało tak dawno zauważone i ujęte w tak świetną formułę poetycką przez Słowackiego, czy to w *Nocach i Dniach*. Pisząc o tem dziele starałem się ukazać wbrew pozorom i nawet wbrew świadomie wysuwanym przez autorkę dążeniom, znaczenie tej czystej epickości, tej rozkoszy odnajdowania utrwalonego w słowie, nieustannie odpływającego w przeszłość świata, rozkoszy, którą czytelnik odczuwa nie mniej od twórcy. Znamienne wyznanie w tym względzie znalazłem w charakterystyce Agnisi, jak wiadomo często służącej za *porte-parole* autorce: „najwięcej lubiła te wiersze i powieści, w których przedstawione było zwykłe powszednie życie"; „proste rymowane wyliczenie powszednich czynności sprawiało Agnisi niewymowną uciechę. Za pomocą tego wiersza mogła sobie każdy miniony dzień przeżyć jeszcze raz". Dodajmy, że ta rozkosz odtwarzania świata łączy się w sposób oczywisty z jego affirmacją, z „miłością zastanego" i ta postawa moralna jest zasadniczym składnikiem oblicza rasowego epika, jakim jest lub być powinien każdy powieściopisarz.

Nie znaczy to, aby w tak stosunkowo niedawnych a przecie tak obszernych dziejach powieści, te czy inne warunki zewnętrzne, a jeszcze bardziej kierujące dążności estetyczne czy szerzej, światopoglądowe, wreszcie indywidualne usposobienie autora, nie mogły przenosić głównego nacisku na inne składniki dzieła powieściowego, poza linię czystej epiki. Tak powstały powieści liryczne (np. Żeromskiego), powieści „metafizyczne" Przybyszewskiego i St. Witkiewicza, powieści, jakich widzieliśmy mnóstwo w ubiegłem dziesięcioleciu, w których cały ciężar wysiłku twórczego skupiał się na stronie stylistycznej, na mających zadziwić czytelnika metaforach lub Flaubertowskich „spadkach zdań"; w dawniejszych epokach literatury polskiej dydaktyzm, podejmowany przez pisarza obowiązek nauczania narodu, krępował tendencjami patrjotycznemi i społecznemi oraz konwe-

nansami obyczajowemi bezstronne i śmiałe obrazowanie życia. Działo się to i w okresie, uważanym za klasyczną epokę realistycznej powieści polskiej; sprawdziłem to kiedyś na Prusie, a i Orzeszkowa w nielicznych tylko utworach, że na pierwszem miejscu wspomnę *Chama*, dała miarę swych możliwości w zakresie powieści. I w najnowszych czasach, nawet w latach, o których będziemy mówili, nie przestają te same warunki oddziaływać na rozwój powieści; mimo to możemy mówić o nieprzerwanym jej rozwoju, u nas w Polsce szczególnie rzucającym się w oczy. Nawet pisarze, których działalność odchylała się widocznie od czystej epiki, jak wspomniany wyżej Żeromski, potrafili wnieść do powieści pierwiastki, rozszerzające jej pole widzenia i pogłębiające zawarty w niej obraz rzeczywistości. Rozwoju tego nie przerwało nic takiego, jak wynalazek fotografii, który tak fatalnie wybił z naturalnego łożyska ewolucję malarstwa, sprowadzając w jego teorii wysunięcie na pierwsze miejsce drugorzędnych i nieistotnych zagadnień ś r o d k ó w w miejsce zagadnienia głównego c e l u plastyki.

3. ARCYDZIEŁA HELENY BOGUSZEWSKIEJ

Jeśli kiedy miałem jakieś wątpliwości co do przewodnictwa Dąbrowskiej w nowym rozkwicie realizmu na terenie naszej literatury, to przy czytaniu książki Heleny Boguszewskiej *Ci ludzie*. Właściwie wbrew pierwszemu wrażeniu: wydało mi się zrazu, że czytam jeden z wchodzących w modę owego czasu reportaży. Dorzucę marginesowo, że kiedyś, gdym poraz pierwszy wziął do ręki *Wojnę i Pokój*, miałem to samo wrażenie, że nie mam do czynienia z dziełem literatury pięknej — tak dezorjentująco działa na czytelnika, przyzwyczajonego do pewnej konwencji artystycznej, przejście do surowej atmosfery posuniętego o ogromny krok — w kierunku zbliżenia do nieprzygładzonego życia — realizmu. Nie oderwałem się jednak od lektury, porwany wzruszeniem bezpośredniego oglądania nędzy ludzkiej, tak bliskiej, tak aktualnej i tak bezradnej w obliczu nieubłaganej siły wyższej — kryzysu i bezrobocia. Nie samo przecież cierpienie wzrusza i przykuwa do książki: byłoby to widowisko niegodne i poniżające człowieka, nieznośne dla czytelnika. Autorka, ani na krok nie odstępując prawdy, umiała wydobyć ze swych małych

ludzi wzniosłość godności ludzkiej w obliczu siły ślepej, złowrogiej, materjalnie zwycięskiej. Przypomina się epigramat Norwida: „Jak dziki zwierz, przyszło nieszczęście do człowieka"...; ale „on odejrzał mu", osiągając tryumf, choćby moralny. Mało tego: nietylko że człowiek, człowiek prosty, prawie prymityw, został wystawiony, bez zwichnięcia najsurowszego realizmu, jako istota duchowa, jako „myśląca trzcina" w aureoli jakiegoś niecodziennego dzisiaj, w epoce gdy umyślnie podkreśla się somatyzm, spirytualizmu; w zetknięciu się z tymi ludźmi, z tym warszawskim proletarjatem, z tą nędzą wypchniętą na przedmieścia, z tym jakimś starym szewcem czy dziećmi głodującemi cały dzień bez ubrania w łóżku, odczuwamy bliższe jeszcze pokrewieństwo, niż z człowiekiem wogóle: odczuwamy szlachectwo naszej rasy, jej jakieś z dziedziczności idące wysubtelnienie, jej dumę i dyskrecję w cierpieniu. Już ta strona, czysto treściowa, czyni z *Tych ludzi* książkę wspaniałą i godną zająć miejsce honorowe w panteonie literatury polskiej. Ale, rzecz oczywista, w wydobyciu, w narzuceniu tych wrażeń czytelnikowi, tkwi siła wielkiego artyzmu; o nim będziemy musieli pomówić osobno, choćby pokrótce wyliczając składniki kunsztu pisarskiego Boguszewskiej, tak jak on się przedstawia w omawianej książce.

Jego dyskrecja dopiero po dłuższym czasie pozwala zorientować się w jego środkach. Gdzieśmy początkowo dostrzegali tylko kartki z notatnika reportera, oderwane obrazki, zaczynamy chwytać więź jedności i celowości kompozycji. Niema wprawdzie jednego bohatera, ale są reprezentatywne dla środowiska osoby, które naprzemian występują przed nami w autonomicznych nowelach czy obrazkach; ta autonomia chroni, że tak powiem, równość i pierwszoplanowość bohaterów, podczas gdy jedność akcji, fabuły, z natury rzeczy zajmującej się jednym bohaterem, odepchnęłaby resztę osób działających na dalszy plan w hierarchii ich znaczenia dla akcji; tu zaś każda nowela skupia widzenie na jednej z licznych osób, działających po kolei. Właściwym bohaterem jest tu całe środowisko na określonym terenie (domyślamy się Grochowa), tematem bezrobocie, którego fatalizm ogarnia wreszcie i ostatnią osobę książki: tę inteligentkę, świeżo osiedloną na tym terenie, poprzez której oczy (z niewielkiemi odstępstwami, ze słusznem udzieleniem głosu wiarogodnej hipotezie i wyobraźni czytelnika) obserwujemy otaczające środowisko.

Charakterystyka jego łączy w jedno książkę, poza wykazaną już jednością tematu, miejsca i czasu, w pewnem znaczeniu także akcji. Charakterystyka ta stoi na poziomie charakterystyki poszczególnych osób działających, o której nadmieniłem już wyżej: jest prawdziwa, precyzyjna, mimo zwięzłości plastyczna — pamiętamy o wszystkich i rozumiemy ich wspólnotę. Nie małoważnym środkiem jest charakterystyka językowa: zanim zdobyły popularność migawki Wiecha, Boguszewska potrafiła w sposób trudniejszy, bo dyskretniejszy i bez intencyj komicznych, bez szarżowania i karykatury oddać subtelne właściwości języka proletarjatu Warszawy; gwara ta, drobnemi tylko odcieniami leksyki i składni różniąca się od mowy sfer kulturalnych, jest niezwykle trudna do uchwycenia i plastycznego oddania. Boguszewska zasłużyła się dobrze krajoznawstwu, kładąc podstawy pod osobliwy regjonalizm — regjonalizm stołeczny, warszawski; nietylko w języku, ale i w obyczaju domowym, nawet obyczaju miłosnym (choć udział erotyzmu w książce minimalny).

Przeszliśmy już więc do formy zewnętrznej jej utworu, do szaty językowej. Celowość jej i doskonałość w stosunku do postawionego sobie zadania jest ponad wszelkie pochwały. Jeśli ideałem prozy narracyjnej jest styl niewidoczny, o książce naszej tak się wyraża kompetentny znawca przedmiotu i sam doskonały stylista, Leon Piwiński: „Trudno o styl prostszy i jaśniejszy. Wrażenie bezpośredniej komunikacji myśli, bezpośredniego widzenia rzeczywistości, jest tu osiągnięte prawie bez reszty. W jaki sposób — tego nie tylko nie widać, ale o tem wogóle się nie myśli. Sama treść (przedmiot przedstawienia) jest tak absorbujący, że na inne zainteresowania niema miejsca".

Pomimo zastosowania „nowych, niezużytych zasad kompozycyjnych" (znów powtarzam twierdzenie Piwińskiego), które z *Tych ludzi* robi powieść tak oryginalną, nasuwają się i w tym względzie pewne analogje. Myślę specjalnie o dwóch książkach, które w całości lub częściowo są także przyczynkami do „socjologji opisowej", mówią z sympatją o ludziach ubogich, konstrukcyjnie są zbiorami mniej lub więcej związanych ze sobą nowel, a wyszły z pod piór równie znakomitych. Są to *Ludzie stamtąd* Dąbrowskiej i *Dwa księżyce* Kuncewiczowej. *Ludzi stamtąd* należy zaliczyć do niewątpliwych arcydzieł znakomitej pisarki, ale książka ta, wydana już przed dziesiątkiem lat zgórą, nosi

znamię swojej epoki, epoki przewagi liryzmu. Poetyczny charakter potraktowania i wielkie namiętności bohaterów, nastrojowe pejzaże, styl metaforyczny, natężony emocjonalizm wątków, wszystko to, choć nigdzie nie doprowadzone do tego stopnia, w którymby mogło umniejszać zalety wspaniałej książki wielkiej pisarki epickiej, wszystko to jest obce książce Boguszewskiej. Surowi krytycy Dąbrowskiej wytykają jeszcze u jej fornali, choć tak dalekich od żywiołowości i zbanalizowanej dziś już krzepy Reymontowskich *Chłopów*, przerost erotyzmu i zwierzęcego instynktu: tego zarzutu nie sposób postawić książce Boguszewskiej. Zato niepośledni rolę erotyzm odgrywa w malowidle małomiasteczkowej ludności, nie zawsze unikając banalności opatrzonych już, choć bardzo świeżych wzorków, w książce Kuncewiczowej, pełnej pozatem intuicji psychologicznej i wysokiej sztuki. O niej jeszcze pomówimy przy okazji, tu chciałem zaznaczyć uderzające zbieżności konstrukcyjne: mamy tak samo szereg związanych ze sobą nowel, tworzący jakby powieść o środowisku, o ludności jednej miejscowości, tak samo brak głównego bohatera i jednej głównej akcji. Podkreślam, że obie książki zostały wydane równocześnie: czy unosiło się coś w „powietrzu", jakiś powiew mody, której zagranicznych modeli nie znam?

Następna chronologicznie powieść Boguszewskiej zadziwia czytelnika polskiego swoją stroną konstrukcyjną jeszcze bardziej. *Całe życie Sabiny* jest wspominane przez nią w ciągu paru tygodni, dzielących ją od pewnej i dla niej niewątpliwej śmierci, w obliczu nadchodzącej, bez żadnej dla niej wątpliwości, nicości. Przebiega je myślą, za punkty orjentacyjne w porządkowaniu chronologicznem wspomnień, biorąc kolejno noszone suknie, zajmowane mieszkanie, czytane książki, służące, zabawy i t. d.: cała bowiem książka jest tylko odtworzeniem myśli Sabiny i nic się w niej nie dzieje, coby nie było przełamane przez pryzmat świadomości bohaterki. Podnosząc w tej powieści jej zasadniczą metodę, zbliżoną do notowania „strumienia świadomości", rozpowszechnionego w najnowszem powieściopisarstwie, Leon Piwiński uważa, że przydałaby się większa drobiazgowość i precyzja analizy, aczkolwiek nie zaleca dążenia do totalności w notowaniu tego strumienia, dążenia którego tak dziwaczne i odstraszające przykłady znajdujemy u Joyce'a. Pozwolę sobie nie zgodzić się z pierwszą częścią tego sądu znakomitego krytyka. Jeśli zaletą narracji, co sam Piwiński przypomniał *ex re Tych ludzi*, jest „niezauważalność" nietylko stylu, lecz i konstrukcji, to *Całe życie Sabiny* już nieco razi sztucznością, schematyzmem, a przynajmniej niezwykłością konstrukcji, zwłaszcza w zestawieniu z samym tematem, obrazem życia pospolitego przeciętnej, szarej, tak bardzo „żadnej" kobiety. Zamierzona niewątpliwie atmosfera szarości i nudy osiąga w tej powieści wystarczające zgęszczenie, zaczynając oddziaływać już na czytelnika, a konieczna w tym rodzaju malowidła drobiazgowość jest już raczej przeciągnięta niż niedociągnięta. Integralny realizm, reprezentowany przez obie omówione książki Boguszewskiej, poddany jest przecież pewnym niezłomnym prawom o „granicach sztuki" i musi korzystać z konwencyj, poza które niebezpiecznie jest wykraczać. Takiem przekroczeniem miary może się okazać nietylko dążenie do totalności notowania „strumienia świadomości", ale także dążenie do odtworzenia totalności świata zewnętrznego oraz, co jest sprawą o wiele subtelniejszą, niedotrzymanie warunków „czasu powieściowego", t. j. zgodnie ze spostrzeżeniami pewnego teoretyka rosyjskiego, wycinka wciąż toczącego się czasu, który został wyodrębniony i ujęty w kształt artystyczny przez to, że to, co się w nim dzieje, wytrąca bieg życia z normy; stąd konieczność fabuły. Spostrzeżenie to jest słuszne pod warunkiem dostatecznie szerokiego pojęcia fabuły i „wytrącenia z normy". Tych różnorakich przekroczeń miary można się było obawiać przy czytaniu drugiej z omawianych książek Boguszewskiej; dalszy ciąg jej działalności obawy te potwierdził.

4. WYPACZENIA DOKTRYNALNEGO NATURALIZMU

Używaliśmy słowa „reportaż"; dotykaliśmy kwestji przekroczenia pewnej miary w realizmie, sprawy „naturalizmu" traktowanego pejoratywnie. W ostatnich książkach Boguszewskiej (pisanych wspólnie z Jerzym Kornackim) *Jadą wozy z cegłą* i *Wisła* nie reportaż, nie naturalizm świadomie i otwarcie obrany jako metoda pisarska są przyczyną tak wielkiej — w stosunku do tego, czego po pisarce spodziewać się mieliśmy prawo — klęski artystycznej. Oczywiście należy brać pod uwagę, że są to dzieła spółki autorskiej o niesprecyzowanym udziale

każdego z jej członków. Od rodzaju literackiego zależy celowość i powodzenie samej współpracy: niemożliwa, chyba nigdy nie zdarzająca się w liryce, jest ona normą dla wystawionego na scenie dramatu: *Dziady* w inscenizacji L. Schillera są nieomal w tejże mierze dziełem jego, co Mickiewicza. Spółki powieściopisarskie są w Polsce rzadsze niż gdzieindziej i, jak w tym wypadku, nie rządzą się zasadą najlepszego wyzyskiwania bogactw pozytywnie stwierdzonych u każdego ze swych członków. Z doskonałości stylu Boguszewskiej, z jego prostoty, precyzji i celowości narracyjnej nie zostało nic w tych książkach, jak również z przekonywającej architektury jej powieści; natomiast i w stylu i w kompozycji łatwo rozpoznać można zasadnicze właściwości ukazane już przez samego Kornackiego w jego na własną rękę pisanych nowelach. Tam były one miejscu. W ramach „większej formy" narracyjnej zrzeczenie się przez autorów bezpośredniej opowieści na rzecz „głośnego myślenia" w charakterystycznym języku osób działających jest omyłką artystyczną, nawet gdyby chwyt ten mógł być konsekwentnie przeprowadzony. To się oczywiście nie udaje. Co krok napotykamy kakofonię charakterologiczną, gdy w notowany rzekomo „strumień świadomości" bohatera-prostaka, przez pryzmat duszy którego przełamuje się w danem miejscu widzenie świata, wpadają nieoczekiwane, choćby bardzo pomysłowe i poetyczne obrazy: np. Wietrakowskiej kilkustronicowe przeżycia w ogródku, a wśród nich wtem „kwiaty lekkie, jakby miały ulecieć". Zauważmy, że ten pryzmat jest zmienny, kolejno występują inne osoby, a zrozumiemy jakie to trudności stwarza w niezbędnem przecież komunikowaniu treści czytelnikowi; w dodatku nie zawsze łatwo się połapać kto myśli w tej chwili. Nawet jeżeli chodzi o charakterystykę psychologiczną, nie jest to dobre, że obok rysów psychologji ludowej mamy często passusy w rodzaju „słyszy swój własny głos krzyczący" albo inne „wizyjności"; nawet tam, gdzie literackość (np. „w piersiach (Flory) zakwitało mleczną czułością") nie narusza jedności *skaza* (jak mówią Rosjanie) — maniery narracyjnej, łamie ją sięganie w fizjologję przeżyć i dysharmonja tych nawpół uświadomionych refleksów („ręce stają przed komodą") z uświadomioną warstwą przeżyć prostego człowieka. Wątpliwa jest w niej równoprawność przeżyć typu nie-celowego, użytkowe-

go, lecz kontemplacyjnego, „rozkoszującego się": „i tak się zaraz chce Waldemu... i jednocześnie, jak słoneczne ciepło..." (*Wisła* str. 28). Ludzie są we władzy jakichś snów na jawie, jakichś strzępów wizjonerstwa, ciągle wdzierających się w świadomość fragmentów podświadomości. To nie jest najpewniejsza metoda charakterologji budowy charakterów, stwarzania żywych ludzi. Najpewniejszą charakterystyką jest zawsze działanie, postępowanie ludzi w danych warunkach odpowiednio do właściwości ich charakteru; ostatecznie może być ono skomentowane zwięzłem ujawnieniem bodźców, jak u Tołstoja: iść dalej, poza jego tak kompletne przedstawienie mechaniki psychicznej, niema potrzeby.

Dochodzimy znowu do postulatu takiej konstrukcji akcji, którąby służyła za dostateczny trzon dla ujawnienia owijających ją wątków. Tu mnogość wątków poplątanych, nie przedstawionych w solidnej opowieści, ale zakonspirowanych w migawkach, w skrótach, w ellipsach narracyjnych, w majaczeniach osób działających, przy ciągłem przenoszeniu akcji z planu widzialnej rzeczywistości w plan przeżyć podświadomych, mąci i zaciera to, co możnaby nazwać fabułą. Tak charaktery, jak tembardziej wątki dramatyczne „nie wychodzą" z pod tych nieustannych monologów wewnętrznych. Monologów w języku Wiecha, uzupełnionym terminologją „wodniacką"; ale w przeciwstawieniu do jasności Wiecha, tu dramaty najbardziej skomplikowane i godne uwagi ledwo napomknione (w *Wiśle* np. cała kryminalno-erotyczna historja Aleksego) lub rażą dowolnością, nieumotywowaniem nawet, gdy odbywają się na pierwszym planie i w ciągu całej powieści są obficie oświetlane odsłanianiem przeżyć bohatera (np. dzieje nieszczęśliwego małżeństwa Rysia Wietrakowskiego). Akcja zanika, zjawia się rozwlekłość, a za nią nuda. Sprawdziłem to na czytelnikach ze sfery blizkiej sferze opisywanej. Niezłe to może kryterium, podobnie jak dla „powieści z wyższych sfer towarzyskich" pogarda właśnie ze strony czytelnika z wyższej sfery. Tak więc demokratyczne tendencje autorów są bezskuteczne; naturalizm przestaje być sobą, gdy odrywa się od spraw pewnych i namacalnych; „powieść eksperymentalna", dokument socjologiczny czy „reportaż", stają się terminem bez treści, gdy nie zużywają podlegającego sprawdzeniu doświadczeniem materjału, nie dają obrazu środowiska i wia-

domości o jego stanie aktualnym (w danym wypadku, powstawania i zaludniania się przedmieść w jednej, pracowników rzecznych w drugiej powieści). Realizm na tym negatywnym przykładzie ujawnił swój nierozerwalny związek z pewnym, być może ograniczonym repertuarem form narracji, których wspólną cechą jest tendencja do samozatracenia się na rzecz przedmiotu przedstawienia.

5. NATURALIZM ROMANTYCZNY

Nie identyczność, ale bądź co bądź pewne pokrewieństwo ekspresji wiąże książki Kornackiego i spółki Kornacki — Boguszewska z zasadniczym charakterem twórczości J. Kadena-Bandrowskiego, którego wielkie dzieło, trzytomowego *Bigdę*, mamy do zanotowania na wstępie do omawianych przez nas lat literatury. Tej ekspresji, którą tekst powieści Kadena „huczy, szumi i świszcze" (określenie L. Piwińskiego), z jej ciągłym liryzmem sytuacyjnym, ciągłą charakterystyką osób działających, przełamywaniem świata poprzez pryzmat ich odczucia, z nieustanną gestykulacją słowną, z jej bogatą obrazowością i jakby zakrywającem się brutalnością przesadnie subtelnem podejściem do istoty rzeczy. Jeśli *Wisła* i *Jadą wozy z cegłą* pisane są stylem umyślnie „utrudnionym", nie dbającym o jasne zakomunikowanie czytelnikowi tego co się dzieje w powieści, sprzyjającym zamąceniu treści, nieczytelnym — to przecież te same zarzuty formułowano ustnie i w druku przeciw głównym dziełom Kadena (z wyjątkiem *Miasta mojej matki*, stojącego jakby na uboczu od głównego nurtu jego twórczości). Cechy te pomału odstręczyły czytelników i niema wątpliwości, że *Mateusz Bigda* nie miał ani „dobrej prasy" w krytyce, ani sukcesu u publiczności: „nigdy nie będę czytał *Mateusza Bigdy*" pisało się w popularnym tygodniku humorystycznym. A przecież jest to dzieło czołowego prozaika polskiego z poprzedniej epoki rozwoju literatury, z epoki „Skamandra", kiedy jego rozgłos i niewątpliwy autorytet artystyczny tłumaczyły się znakomicie ogólniejszemi tendencjami panującemi w literaturze, płynącej pod znakiem liryzmu i bogatej sztuki słowa. Były zresztą zasłużone ze względu na miarę i żywiołową siłę talentu.

Talent ten odnajdujemy w *Bigdzie* w całej jego świetności; trzeba w dodatku podkreślić znacznie większą czytelność i jasność tej powieści w porównaniu choćby do *Generała Barcza*. Jest to jakby skutek zmienionych tendencyj gustu literackiego, „zmiany dominanty" estetycznej, przełomu dwóch epok literatury wyznaczonego przez mnie na około 1928 r. Także i w porównaniu z *Czarnemi skrzydłami*, których kontynuacją fabularną jest *Bigda*, znajdujemy w nim znamienne zniżenie „stylu romantycznego" (stylu w znaczeniu ogólniejszym, nietylko jako cech szaty słownej), przynajmniej w tematyce: tam nieprawdopodobne miłości, wstrząsające, hiperboliczne w napięciu, w otoczeniu dekoracyjnem i w realiach: nędzy Lenory, okaleczenie Tadeusza, niezważający na nic występny szał Zuzy, wszystko na tle zbrodni, morderstw indywidualnych i masowych, katastrof i całego egzotyzmu życia górnika. Tu płaskość powszedniości, małość samej wielkości dziejów: co najwyżej jedno zabójstwo poza sceną i na deser jedno morderstwo w rodzinie. Ale, wbrew może intencjom autora, jakże olbrzymieje ta płaskość, jak groźnie wyrasta małość! Jak mistycznego nabierają odcienia te „siurpania" i „smrody"! Jak nadludzką potęgą czarodziejstwa obdarzone są szczęki Bigdy, notes Deptuły! Jak odrealnione — tak przecie przestudjowane — portrety, choćby tego ostatniego twarz bez spojrzenia i wydymające się jak balon czoło!

To czoło już skądś znamy: z takiem czołem karykatura romantyczna we Francji, w momencie wspaniale bujnego rozkwitu groteski w plastyce, rysowała samego Wiktora Hugo. Skojarzenie nie przypadkowe: jeśli sądzone jest, żeby w literaturach różnych narodów wyżywały się, choćby w różnym czasie, wszelkie prądy artystyczne w ich różnych kombinacjach, być może, powieść Kadena wraz z pokrewnemi zjawiskami współczesnemi stanowią spóźniony odpowiednik „romantyzmu szalonego", nie przyjętego przez romantyków polskich, traktowanego przez nich ze wstrętem i cnotliwą zgrozą: z jego „wyuzdaniem fantazji", „rozpasaniem zmysłów", z jego brutalnym realizmem czy nawet naturalizmem (jeślibyśmy użyli terminu unikanego zwykle, gdy mowa o romantyzmie), lubującym się w barwach jaskrawych, niecofającym się przed malowaniem ponurych i odrażających stron rzeczywistości, zuchwałym w dotykaniu spraw płci, wszechstronnie rewolucyjnym. Ta rewolucyjność to nie tylko skłonności socjalistyczne (przecież z niego rodowód dzisiejszego socjalizmu i komunizmu), nie tylko bunt przeciw konwenansowi obyczajowemu,

przeciw moralności i hierarchii Kościoła i anarchizm indywidualistyczny: biorąc rzecz głębiej i ogólniej, to atmosfera niesprzyjająca klasycznej epice, z jej zasadniczą „affirmacją świata", gdyż to jest „nieprzyjęcie świata", jakby odwrotna strona tej samej „rzeczy w sobie", która gdzie indziej objawia się tęsknotą do zaświatowego, niebieskiego kwiatka — samej treści romantyzmu. Ta postawa negacji względem świata wytykana bywa często u Kadena, jako gorsząca nienawiść do rzeczywistości polskiej; on sam ją przezwycięża w moralizatorstwie, które uprawia w swych wystąpieniach publicystycznych i w takich utworach, jak *Miasto mojej matki*.

Odbiegamy jednak zadaleko od historyczno-literackiej roli „naturalizmu romantycznego": romantyzm mimo owej noumenalnej swej treści zaważył jednak bardzo w rozwoju realizmu, nawet w osobie W. Hugo, z którym spokrewnia Kadena patos, wybujała metaforyczność stylu, gwałtowność namiętności, kontrastowość charakterów, uderzanie po nerwach czytelnika, gdy chodzi o wzbudzenie współczucia i litości: wybite zęby Tadeusza są szczegółem, który napewno przypadkowo, ale nie bez głębszego sensu przypomina bezzębne usta świętej prostytutki, Fantyny z *Nędzników*. Ale jest jeszcze Balzac, wielkie imię francuskiej powieści realistycznej (jeśli ten termin jest tu zupełnie na miejscu): i tu analogij dałoby się wykryć nie mało. Zaczynając od zewnętrznych — wielkiej formy i tematyki, jeśli dotychczasowe pięć tomów złączonych tożsamością osób z dodatkiem *Generała Barcza* będziemy uważali za zrąb jakiejś zamierzonej polskiej *Komedii ludzkiej*. Ta sama pasja analizowania współczesności, obejmowania jej syntezą od góry, od najważniejszych spraw politycznych, społecznych, ale z zajrzeniem za brudną ich podszewkę, której istnienie jest aksjomatem dla autora. Te same pretensje filozoficzne, które chcą w ostatniej powieści ratować z małości to, co się z niej da jako temat wycisnąć konkretnie, przez wydymanie patosem filozoficznego bajania o wszystkiem. Patos na wywrót, pogarda patosu, tak jak jego charakterologia jest „idealizacją na wywrót" („je les grandis, je les idéalise en sens inverse"... słowa Balzaca do Georges Sand); wyolbrzymianie, tworzenie monomanów i chorych na elephantiasis jakichś władz duchowych; skłanianie się do powieści kryminalnej; promenowanie przez swe powieści typów demonicznych, jak Coeur lub Bigda, który niekiedy przypomina Vautrina, tego „Lucyfera w surducie". „Materjalizm" w odczuwaniu świata, który u Kadena jest źródłem doskonale spostrzeżonego i ochrzczonego przez Piwińskiego „somatyzmem" nadmiaru cielesności w ludzkim czynie (każda dyskusja — to bójka, każda myśl — to pocenie się lub inna fizjologia) i w ekspresji. Zresztą ta ekspresja, jeśli chodzi o sam wyraz słowny, jest bez porównania świetniejsza u Kadena, bardzo swoista i jeśli z czem spokrewniona, to z językiem legjonowym, do którego genezy jeszcze będziemy musieli kiedyś wrócić.

6. FANTASTYCZNOŚĆ W REALISTYCZNEJ OPRAWIE

Nawet i w naszym momencie ewolucji literackiej niepopularność nie zawsze towarzyszy bardzo pokrewnym odmianom „realizmu romantycznego". Myślę tu o sukcesie Szelburg-Zarembiny, która od blisko dziesięciu lat znana tylko w kołach literackich z nadmiernego barokizowania w ekspresji, dopiero swojemi dwiema powieściami o Joannie narzuciła się uwadze szerszej publiczności, zdumionej, oczarowanej dosłownie, oczarowanej czarami, gusłami, „balladowością", przerażonej upiorami, strachami nocnemi, wiedźmami. Bo, żeby to była nieobowiązująca fantastyka, do jakiej człek przywykł od dzieciństwa; albo symbolizm, konstrukcja obca rzeczywistości, tylko wyrażająca, suggerująca jak metafora celowem przekombinowaniem konkretnych treści, myśli i przeżycia metafizyczne: ale tu przerażająca konkretność jakby naprawdę realnego świata, zmysłowość i bolesność, jego dysharmonijność zestrajająca się dopiero w płaszczyźnie sztuki — stara warjatka, niedźwiedź, ścinające krew w żyłach sceny ze szczurami, srogi prymityw ludzki, — co tam *Chłopi* i wszystko choćby najbardziej jaskrawe w dotychczasowej powieści, życie codzienne ukazane od strony kuchni, z jej krwawem mięsem, brudem i niebezpiecznym choć oczyszczającym ogniem. Żadnych refleksyj, filozofowania, jakiegoś suggerowania nadbudowy filozoficznej. Zmysłowość zato i plastyka w opisie: nigdy w Polsce fantastyka nie była tak realnie potraktowana, tak serio, *à la* Edgar Poe, z taką inwencją i bogactwem szczegółów statyki i dynamiki życia, statyki ujawniającej się w trwałości obyczaju i w „zmarłych obcowaniu", dynamiki — w nieustannem pulsowaniu rodzenia i śmierci, miłości i zbrodni.

Upiory wmieszane między ludzi i jakich ludzi! Toć trudno uwierzyć wskazówkom tekstu, że sprawa się dzieje w ostatnim dziesiątku lat XIX w., gdzieś na prowincji Kongresówki, a nie w średniowieczu, malowanem pędzlem Sygrydy Undset. Niewątpliwie, znajdujemy się tu w atmosferze pokrewnej *Krystynie, córce Lavransa*, a pewnie jeszcze bliżej innym dziełom literatury skandynawskiej; nawet pewna nienaskość realiów da się wytłumaczyć temi pokrewieństwami. Środowisko, w którem się sprawa dzieje, jest dziwne i niezwykłe nietylko dziwnemi i niezwykłemi imionami i nazwiskami, w rodzaju Cezaryna, Bibianna, Bonifacja, Firmanty, Mauzolej, Kaj, Fidelisowa, Celestowa(nikt tam nie jest ochrzczony pospolicie, nawet bohaterka nosi niezwykłe w jej sferze imię Joanny) oraz Brożdż, Bydałek, Tawuła itp., jeszcze bardziej swą formacją społeczną — środowisko bogatych chłopów, tak mało charakterystyczne dla Polski i tak bardzo dla Skandynawii. Także i współżycie realizmu i fantastyki, romantyczny, balladowy realizm, nietylko może być wytłumaczony wpływem literatur skandynawskich, ale także w ich obrębie może być historycznie wyjaśniony. W Skandynawii romantyzm jest zjawiskiem przedłużającem się w porównaniu z resztą Europy. Wielkie jego imiona to czasem ludzie połowy XIX wieku. Przy długowieczności niektórych z tych pisarzy zdarzało się, że ten sam twórca dawał wielkie dzieła jako romantyk, aby później wziąć znakomity udział w ruchu literackim drugiej połowy wieku. Ale też i realizm tej nowej doby przybierał pod jego piórem specyficzną postać. Klasycznym przykładem może służyć Ibsen. Pierwsza jego epoka, a już tak wspaniała, epoka prometeizmu, wielkich poematów dramatycznych, epoka *Peer Gynta, Branda, Pretendentów*, to przecież jedna z ostatnich wielkich stronic europejskiego romantyzmu. Nie przeszkodziło mu to zająć czołowe miejsce w teatrze epoki naturalizmu i zakończyć życie jako jednemu z wielkich rodziców symbolizmu, a więc neoromantyki. Wprowadzenie tej odmiany realizmu romantycznego przez Szelburg-Zarembinę, korzystanie z jego wskazówek przy posługiwaniu się folklorem i rozwijaniu fantastyki, wzbogaciło istotnie powieść polską o „nowy ton"; nie znaczy jednak, byśmy w niej mieli znaleźć wielką powieściopisarkę. Tam, gdzie się kończy balladowa ludowość zaczyna się niemiły manjeryzm, a w każdym razie wyraźnie „drugi gatunek" literatury. Schematyczne, choć bardzo niesamowite sylwetki pierwszej części, nijaka choć bardzo miła dziewczynka Joanna, której rola polega głównie na przełamywaniu przez dziecięce spojrzenie groźnego świata fantastyki, nie są oczywiście próbą charakterologii. Gorzej jest pod koniec I tomu, od zjawienia się Kaja, „stuprocentowego mężczyzny" i nieoczekiwanej przemiany Joanny w nowoczesną kulturalną pannę z gatunku bywających w IPSie i SIMie, mizdrzących się prostotą „pod surowego maleńtasa". Jej „dziecięcenie" w stylu znanym nam z maniery niektórych młodych modnych aktorek nie jest wcale potwierdzeniem głębokiej uwagi autorki, że „z dziecka nie wyrasta człowiek, ale dziecko i człowiek dorosły żyją wespół", któraby jako motto dobrze wprowadzała w cenniejsze partje utworu. Pozatem mało cennego znajdujemy w refleksjach i nastrojach, bardzo irytująco „opatrzonych". Nie zachęcają one do drugiego tomu, gdzie proporcja wyżej scharakteryzowanych elementów raczej odwraca się.

Jest coś prawdy w tem, że powieść, z punktu widzenia sztuki jako formy, nie jest sztuką. Że autor pisze dobrą powieść natrafiwszy na złotodajną żyłę tematyczną. Chodzi o to, jak długo ją może eksploatować. Od tego zależy szczęśliwa passa Szelburg-Zarembiny.

7. NAŁKOWSKA NA NOWYM ETAPIE

Umyślnie wysunąłem powyżej pewne dzieła, żeby w nich ukazać odmiany „realistycznej" powieści, albo przeciwstawne temu, co kiedyś w studjum o Dąbrowskiej nazwałem „epiką czystej wody", „bezinteresownym realizmem", albo też fałszujące idealną normę realizmu czy przez nadmierne, niewolnicze odtwarzanie rzeczywistości, czy przez rezygnację z osobowości twórczej, wyrażającą się w zastępowaniu się autora strumieniem świadomości jego bohaterów.

Ostatnie dzieło Nałkowskiej pozornie zbliża się do klasycznych norm sztuki powieściowej. Znakomita autorka, która w ciągu swej, od początków bieżącego stulecia trwającej twórczości, przeszła liczne i bardzo odmienne etapy, odpowiednio do już dość długiej współczesnej sobie ewolucji literackiej, sama w stopniu niemałym współdziałając w tej ewolucji, przyczyniła się wogóle wydatnie do przygotowania obecnej fazy powieścio-

pisarstwa polskiego. Tak niewątpliwie bardzo zaważył od czasów wojny jej wysiłek zniżenia stylu, doprowadzenia go do skrajnej prostoty i zwięzłości. Ale jej prostota uderza wyszukaniem, odstępując przez to od ideału „niezauważalności stylu" — jest to raczej „przerost stylu *à rebours*"; jej zwięzłość przechodzi w aforystyczność, wspomagając głębią skondensowanych tez filozoficznych skłonność do zadziwiania czytelnika; cała ta subtelna robota zakrywa błahą treść tematyczną, słabą kompozycję i niewystarczający psychologizm jej powieści. Te same właściwości uderzają z kart *Granicy*, która jest jednak ogromnym wysiłkiem dopędzenia powieści polskiej na jej nowym etapie, zużytkowania swego majsterstwa zgodnie z aktualnemi tendencjami: pod tym względem niezaprzeczalne jest wrażenie jakie wywarł na pisarkę sukces *Nocy i dni*. Ale gdy u Dąbrowskiej wybór autorki nie pada na sprawy przekraczające doświadczenie przeciętnego śmiertelnika, ani też nie widzimy dążności do obciążenia symbolicznem znaczeniem szczegółów opisywanej powszedniości, u wielu jej współzawodników w realizmie, opisywane sprawy albo wyborem, albo oświetleniem dobudowują coś, co wyobcza rzeczywistość ich dzieł z „,objektywnej rzeczywistości", stanowiącej ideał artystyczny Dąbrowskiej. U Nałkowskiej np.: niby to też obraz szarości prowincjonalnej i niewątpliwie są tu stronice, na których artyzm epickiego przedstawienia osiąga swoje szczyty — jest to malowidło tła, figur drugoplanowych aż do psa Fitka, prawie wszystkie sceny z życia biedoty w kamienicy przy ulicy Staszica, niezapomniana służąca z dzieckiem, język proletarjatu miejskiego oddany w jego intonacji i składni — a obok tego ileż razy jesteśmy pobudzani do zadumy nad najzwyklejszym z pozoru faktem, ile razy zmuszani do podziwiania subtelności myślącego na świat spojrzenia pisarki i, co gorsza — odczuwamy, że jej właśnie o to chodzi, i mimowoli doszukujemy się nie tylko w chwytach stylistycznych, ale i w upozowaniu bohaterów i w ich filozofowaniu, intencyj raczej „kosmetycznych" niż kosmicznej problematyki.

Wobec nieprześcignionego mistrzostwa formy, wobec świetności techniki realistycznej narracji, nie cofającej się przed żadną, najdrażliwszą w dotykaniu sprawą — przed znacznie drażliwszemi niż realność erotyki, boleśniejszemi — nieuchronnym procesem starzenia się, miłosnemi sprawami starszych ludzi, nę-

dzą, na którą niema rady, i zagadnieniami populacyjnemi, jakże zbyteczną wydaje się problematyka powieści, zawiła i niejasna w swem największem uogólnieniu, banalna w swych szczegółowych przesłankach (tematycznie tu przedstawionych, np. wątkiem romansu przedmałżeńskiego). Jakże niestosownemi takie filozofowania, jak np. „Ledwie ochłonąwszy (po akcie miłosnym) Zenon odnalazł się na myśli, że ten samowystarczalny patos zgęszczonego istnienia nie wymaga usprawiedliwienia ani motywacji"! Istotnie, okoliczność odpowiednia do formułowania wszechobejmujących refleksyj! Co krok nieznośny infantylizm w formie tych otchłannych rozumowań, infantylizm pochodzący z wytykanej dawno już autorce manjerycznej prostoty wysłowienia, przesadnego ubóstwa — ba, narzuconego sobie ascetyzmu leksyki: np. „niedobry" (w tem swoista aprobata) — ulubione słówka przy określaniu rzeczy wyższych, nacechowanych irracjonalną potęgą. Jeśli jakaś bohaterka „bez zasmucenia znosiła jej (innej kobiety) piękność", to nic dziwnego, że w tak wykwintnym umyśle raczej niż inne grubsze zmartwienia powstają myśli o gwiazdach „t r a c ą c y c h na przesyłaniu sobie swych promieni straszliwe ilości lat ziemskich".

Czy wobec takich trosk nie mogą pozostawać obojętne sprawy, które jednak zastanawiają czytelnika, jak sprawy geografji (w jakiej stronie Polski leży miasto? liczą tam na dziesięciny, choć ludność wydaje się etnograficznie polska, jak i nazwy, Boliborza, np. z której znów jak daleko do miasta? — niby to najbliższe sąsiedztwo, ale jedzie się dość długo koleją), lub chronologji (w jakiej fazie współczesności dzieje się sprawa? w pomajowej widać, ale i tak trudno wyjaśnić sobie piorunującą, sądząc po rozwoju wypadków powieściowych karjerę Zenona od biednego studenta do dostojnika, prezydenta większego miasta): omyłki to trudno dające się pogodzić z rozwiniętą gdzieindziej spostrzegawczością, wprost jakby rewelującą codzienność. Niezwykła troskliwość wkładana w sprawy kompozycyjne — rozpoczęcie akcji od końca jako przeciwstawienie się elementarnej uległości narratora wypadkom — nie stoi w żadnym stosunku do osiągniętych rezultatów, kompozycja jest zawsze słaba, poboczne wątki przesłaniają główny i nie tłumaczą swej obecności, charakterologja również nie zadawalnia, zwłaszcza dusze protagonistów stanowią dwie *tabulae rasae*, na których autorka

od wypadku do wypadku może wypisywać swoje głębokie i wykwintne refleksje.

Nałkowska i Kaden — to dwa najznakomitsze *omnium consensu* nazwiska prozy polskiej pierwszego powojennego lat dziesiątka: oboje, pomimo polarności swych organizacyj twórczych, są wyrazicielami pewnych, bardzo charakterystycznych dla epoki, tendencyj. Starałem się ukazać w niniejszym przeglądzie ich ostatnie dzieła, płody wielkiego wysiłku twórczego i dążności zbliżenia się do aktualnych dążności powieściopisarstwa, u Nałkowskiej uwieńczonych bardzo poważnem powodzeniem; zresztą każde z tych dzieł należy do najlepszych w ich twórczości. Mimo to musieliśmy stwierdzić, że w swej najgłębszej istocie ich twórczość dzisiejsza jest kontynuacją poprzedniej i nosi na sobie piętno tych stron organizacji twórczej, któremi narzucili się oni uwadze i zachwytowi poprzedniej epoki literackiej.

Inne głośne nazwiska tej doby należą oddawna wyłącznie do historji: czy Goetel z jego olśniewającym debiutem i który zostanie w historji literatury na honorowem miejscu jako reprezentant romantyki wojennej w narracji; czy Wołoszynowski, który też zostanie jako curiosum i odstraszający przykład omylności krytyki, oszukanej pozorami realizacji tendencyj, w danym momencie aktualnych.

8. POECI W ROLI POWIEŚCIOPISARZY

Analogiczną parę do pary Nałkowska — Kaden, dwóch organizacyj krańcowo odmiennych, ale ukształtowanych w tym samym nurcie literackim, możnaby zestawić z dwóch głośnych poetów, których debiut lub rozgłos jako prozaików nastąpił dopiero w ostatnich, omawianych teraz latach. Myślę o W i t t l i n i e i Z e g a d ł o w i c z u. Obu rozsławiły wiersze już na początku epoki „Skamandra", zwłaszcza piewcę Beskidu wzniosły na wyżyny Parnasu; obaj wypłynęli na powierzchnię literatury raczej z wcześniejszego i odludnego „Zdroju", niż na fali krętego, odnożystego i przychylnego pływakom „Skamandra". Obaj reprezentowali swoiście pojętą poezję religijną, a nawet szczegółowiej — franciszkańską. Nie będę podkreślał ogromu rzucających się w oczy przeciwieństw; podobieństwa kończą się na tem, co wymieniłem, z dodatkiem jednoczesnego rozgłosu ostatnich

ich dzieł. Tylko, że rozgłos Wittlina nie miał nic z posmaku skandalu, owszem był *du meilleur aloi*. Sama waga tematu i powaga podejścia wzbudzały szacunek; wystąpienie w tej roli poety i tłumacza *Odyssei* nakazywały oczekiwać epopei w znaczeniu klasycznem, jakiejś wyższej syntezy odtwarzanych przez artystę zjawisk i rzeczy. Sąd o dokonaniu wypadł naogół pochlebnie, nietylko dla szlachetnej postawy humanitarnej twórcy, ale i dla walorów artystycznych. Według L. Piwińskiego „widać w nim, jak temat wielkiej wojny dojrzał już do pieśni. *Sól Ziemi* to raczej poemat o najdonioślejszym przewrocie naszej epoki. Poemat o tem, jak pewien ustalony i uporządkowany świat zachwiał się i runął w przepaść. Rozpadanie się świata przedwojennego ukazane tu jest na małym skraweczku tego świata i na przykładzie bardzo skromnego jego przedstawiciela... Przy całym precyzyjnym realizmie (powieść) często przechodzi w jakiś balladowy ton. Pierwszy tom trylogji obejmuje czas czterech początkowych tygodni wielkiej wojny. Wypadki wojenne ukazuje tak, jak one były przeżywane przez huculskiego kolejarza-analfabetę na miejscu jego pracy, a potem w kadrze na Węgrzech, gdzie go przygotowywano do wyruszenia na front. Obraz tego przygotowania jest niezmiernie bogaty i plastyczny, a choć nie wszystkie jego elementy mogły być przeżyciami Piotra Niewiadomskiego... kompozycja obrazu jest jednak bardzo zwarta i ma charakter całości organicznej. Rzecz jest przeniknięta wyraźną ideologją w stosunku do zjawisk wojny, ale ideologja ta nigdzie nie staje się nieorganicznym dodatkiem: jest wynikiem i syntezą faktów przedstawionych z artyzmem niepospolitym. W przedstawieniu jest dyskrecja, połączona z siłą, i wielka rzetelność artystyczna." Z tego długiego cytatu podjąć należy jedno ważne zastrzeżenie, że bohater-prostak nieraz staje się tylko *medium* dla odczuć i wrażeń autora. Nie jest to tylko nieznaczny błąd kompozycyjny, wykrywany szkiełkiem Zoila. Jak on uderza i przeszkadza w doskonałej kontemplacji tego dzieła sztuki, sprawdzić mogłem nie tylko na swych osobistych wrażeniach. Koresponduję z niedrukującą, inteligentną miłośniczką literatury na dalekiej prowincji. Można się od niej spodziewać bezpośredniej recepcji dzieła, prostego czytania powieści „na zajmującość"; a jednak w liście poświęconym utworowi Wittlina poświęca ona też dużo miejsca ujemnym spostrzeżeniom wła-

śnie na tym punkcie, z których tu skorzystałem.[1] Pisarz realista musi umieć obrać sobie odpowiedni punkt widzenia, by nie wnieść jakiegoś fałszu, jakiegoś podwojenia linji, zamącającego wizerunek świata w jego dziele.

Rozgłos powieści Zegadłowicza miał jak wiadomo zupełnie inny charakter, wyraźny posmak skandalu. Nie będziemy tu rozpatrywali kwestji, w jakiej mierze dozwolone jest posługiwać się słowami „niecenzuralnemi". Zauważmy tylko, że sztuka wogóle, literatura w szczególności, powieść najbardziej ma charakter społeczny, więcej może — towarzyski; że jest i powinna być przedmiotem wymiany myśli między ludźmi, więc choćby z tego punktu widzenia czy nie jest wadą użycie słów, które ze względu na istniejący i obowiązujący konwenans nie są do wygłoszenia w kulturalnem towarzystwie, czy książka, z której ja np. nie mogę tu cytować najbardziej charakterystycznych miejsc, spełnia dobrze swe zadanie? Pomińmy też zupełnie nie obchodzące nas przy badaniu dzieła literackiego wolty ideologiczne pisarza, tak niezręcznie tłumaczącego się z nich jakimś osobliwym wallenrodyzmem czy czemś w tym rodzaju i nie będziemy oceniać z tego powodu jego wartości moralnej jako człowieka. Natomiast w dziele o tak silnem zabarwieniu lirycznem i u zawodowego, że tak powiem, liryka, nie może pozostać obojętną postawa względem świata i substrat przeżyć lirycznych, owo „ja" liryczne, ta wyobrażalna istota rekonstruowana na podstawie utworu, do której odnoszone przeżycia nabierają pełnej treści dopiero w zestawieniu z innemi, znanemi nam z tej samej książki lub innych jego dzieł; a także przemiany tej „jaźni" lirycznej. Przemiany te czasami bywają zrozumiałe, powiększają i wzbogacają wyobrażalną postać poety (niezbędną dla jego zupełnego rozumienia nawet z punktu t. zw. Gestaltphilosophie); niektóre są już „klasyczne", że wspomnę romantyczne rozdarcie, tak zbanalizowaną później historję życia bajronisty, albo, przechodząc do przykładów nowszych, a już znakomitych, dzieje duszy Kasprowicza od poezji społecznej, poprzez *Krzak dzikiej róży*, *Hymny* aż do *Księgi ubogich*, czy też z literatur obcych — trzy etapy A. Błoka, odpowiadające trzem jego tomom — uniesienia zaświatowe platońskiej i romantycznej miłości, zstąpienie i upojenie brutalnem życiem, rozpacz. Przejście Zegadłowicza od świątkowatości, od zgrywania się na punkcie religijności i wszechmiłości (zawsze wersalikami!) do „terminatorstwa okropieństw życiowych", do wszechnienawiści, obejmującej bliższe i dalsze otoczenie młodości, schyłek i początki życia, tego życia najbujniejszego instynktu kiełkowanie — zaskoczyło jego przeciętnego czytelnika.

[1] Uczciwość pisarska nakazuje mi wymienić jej nazwisko, dla ewentualnego użytku redaktorów pism literackich, poszukujących zdolnego recenzenta: p. Marja Koszyc-Szołajska w Tarnopolu (Matejki 3).

Ja zresztą najmniej byłem zaskoczony. Jeśli kto śledził uważniej twórczość Zegadłowicza, przemiany jego pozycji w literaturze i stosunku krytyki do niego, to może sobie przypomina pierwszy obszerniejszy wyłamujący się z pod suggestji powszechnego entuzjazmu głos o nim w *Wiadomościach Literackich* na początku 1927, w którym stawiam pod znakiem zapytania nietylko wartość artystyczną jego twórczości, ale i rzetelność jego postawy religijnej i chrześcijańskiej.

W tymże artykule podkreśliłem jego niewątpliwy, choć źle zorganizowany talent, złożony dysharmonijnie z kilku odmiennych darów, m. innemi realizmu, darów wyzyskiwanych nie w najkorzystniejszej proporcji. Przyszłość, jak widzimy, potwierdziła moje przewidywania. Powieść jego ma też dwoisty charakter i jeślibyśmy chcieli szukać analogij w literaturze polskiej, nie znaleźlibyśmy nic bliższego jak powieści Zapolskiej. Tak samo brutalny, przesadny i odstraszający naturalizm, nienawiść do rzeczywistości, negacja, „nieprzyjęcie świata" (charakterystyczne, jak to we wstępnych uwagach założyliśmy dla postawy liryka raczej, niż rasowego epika-realisty); a potem wielokropki, przeżycia wewnętrzne, czyste, idealne, uniesienia sięgające progów mistyki. I u Zapolskiej czytelnik pomijał te stronice między wielokropkami, by chciwie chłonąć brutalne i jaskrawe sceny naturalistyczne, to samo robi czytając *Zmory*, tembardziej, że tu ten ton podniosły, równie nasycony ckliwą banalnością jak u Zapolskiej, ma zastosowanie do jednego bodaj i zawsze tego samego bohatera, do *alter-ego* autorskiego, Mikołajka i jego „członeczka". Na nim jest skoncentrowała cała czujność, pieściwość i miłość, dawniej tak szeroko na świat rozlane. Ba, świat niegodzien jego dotknięcia i dla jego pierwszego uścisku miłosnego trzeba sprowadzić aż z zaświatów księżycową, tajemniczą rusałkę-dziwożonę; gdy chodzi o niego, Zegadło-

wicz odzyskuje dziewiczą wstydliwość i już nie używa w opisie realjów miłości brutalnych „terminów technicznych", jeno eleganckich eufemizmów lub peryfraz poetyckich.

Już na tym przykładzie możnaby zbudować ciekawe studjum instynktu wstydliwości, której tak manifestacyjnie, zdawałoby się, wyzbył się Zegadłowicz. Jeszcze ciekawsze i obszerniejsze studjum możnaby zbudować na dostarczonych przez niego, choć w spotworniałej, spuchniętej „naturalistyczną" przesadą brutalności i pesymizmu, formie, materjałach do socjologji Galicji przedwojennej, raczej pewnej, szczególnej Galicji, bo ich było kilka w obrębie jednego polskiego społeczeństwa. Konserwatywno-hrabsko-profesorska z centrum w Krakowie, urzędniczo-powszechno-galicyjska z centrum we Lwowie, ściślej lwowska, demokratyczna łącząca się z elementem polskim wschodniej Galicji, panującym, i z tradycji, częściowo drobno-szlacheckim; a obok nich ta, o której mowa w *Zmorach*, zachodnio-galicyjska chłopsko-półinteligencka; to rozróżnienie jest konieczne, gdy bowiem weźmiemy Kongresówkę, to w niej znajdziemy jedną tylko warstwę „samouświadomioną w swem jestestwie", mówiąc językiem filozoficznym romantyzmu polskiego, t. j. warstwę inteligencji, zabarwionej zdeklasowanem ziemiaństwem: każdy wychodźca z innej warstwy musiał się do tej warstwy inteligenckiej asymilować i asymilował się z łatwością pod względem języka, obyczaju i obowiązującej na codzienny użytek etyki, czy kodeksu honorowego: na tem polegała demokratyczność Kongresówki, spadkobierczyni demokracji szlacheckiej i zasad konstytucji majowej. Warstwice społeczne w Galicji były oddzielone szczelniejszemi przegrodami, mimo, a może właśnie wskutek większego dopływu świeżych elementów z dołu. Stąd dla ludzi z Królestwa specjalna egzotyka tła społecznego tej powieści; egzotyka nietylko języka ubarwionego z jednej strony jędrnością ludową, z drugiej — dosadną i obrazową zwięzłością wyrażeń „kasarnianych", ale jeszcze bardziej obyczajowości i moralności, ukształtowanych nietyle pod wpływem tradycji sfer kulturalnych polskich, co zwłaszcza pod wpływem austryjackich urzędów i wojska. Pomimo widocznej przesady jest w tem wszystkiem podkład autentyzmu. Sprawdziłem to na języku. Oryginalną i brutalną błyskotliwość gwary legjonowej, którą poznawszy, przypisywałem samorodnemu genjuszowi tego dziwnie

sformowanego środowiska, w którem, obok autentycznej inteligencji, była i niesłychanie przeważała liczebnie ta właśnie warstwa świeżych wychodźców z ludu, tę mowę, którą Polska poza legjonistami zna tylko z eufemistycznych stylizacyj kaprala Szczapy, rozpoznałem w oracjach Mikołajowego wuja, ex-podoficera austryjackiego, urzędnika i nałogowego alkoholika. Studjum nad środowiskiem Zegadłowicza da niemało przyszłemu badaczowi współczesnych dziejów Polski, gdy będzie chciał się zapoznać z genezą dzisiejszej elity.

Tak więc oto, jak się pokazuje, *Zmory* warto przeczytać, jednak inne, nieartystyczne zainteresowania wysuwają się na plan pierwszy. Niewątpliwie, żeby te elementy w powieść włożyć, trzeba talentu realisty, który już dawno wykryliśmy w Zegadłowiczu; i to, co zasobem tego właśnie, większego czy mniejszego, ale niewątpliwego talentu stworzył, to się zachowa w jego dziele, gdy nikogo napewno nie będą obchodzić jego wzloty filozoficzne i poetyczne: na tem polega osobliwa nieśmiertelność sztuki realistycznej, a nawet ordynarnego „pakierstwa", jak mówi Irzykowski, choć może leżąca poza płaszczyzną właściwie estetyczną.

9. SWIETNY PRZYKŁAD SZTUKI POWIEŚCIOPISARSKIEJ

Wśród elementów dokumentarnych w *Zmorach*, czyli wpakowanych z życia (pakierstwo), jedno z pierwszych miejsc zajmują stosunki szkolne na prowincji galicyjskiej, na przełomie dwóch stuleci. Z jednej strony jest tam dużo oczywistej przesady, chorobliwej mściwości, żywej i po 40 latach, z drugiej strony pewne rzeczy nie mieszczą się nam w głowie, a jednak są prawdziwe; nie zapominajmy, że to było przed kilkakrotnym odświeżaniem powietrza w szkołach, pierwsze właśnie na początku bw., i że w szkołach prowincjonalnych poziom tak nauczycieli jak uczniów był zupełnie inny niż w szkołach stołecznych. Tam w zapadłej mieścinie górskiej dopiero mogłeś wśród nauczycieli spotkać cudaków, złośliwych lub dobrotliwych (tak się składa, że jednego z wymienionych po nazwisku nauczycieli Zegadłowicza znałem osobiście w latach młodocianych już jako żyjącego z prywatnych lekcji na bruku warszawskim: potwierdzam zewnętrzne przynajmniej podobieństwo portretu); obrazu szkoły w *Zmorach* nie można mierzyć obrazem gimnazjum u Z.

Nowakowskiego w Krakowie, o parę lat później: w czasie gdy bohater *Rubikonu* przechodził 6-ą klasę (1907 — 1908), Mikołajek Srebrempisany otrzymał już od roku wszechstronną, jak wiemy, maturę.

W szkole krakowskiej uczniowie są z innego środowiska i nauczyciele zgoła innego poziomu. I obraz życia szkolnego zupełnie inny, wolny od histerycznej mściwości twórcy, nie zatajający stron ciemnych, lecz naogół dyskretnie życzliwy; jego bezstronność najwidoczniejsza na przedstawieniu dziejów zatargu bohatera z władzami szkolnemi, co stanowi właściwy temat książki. Rozumiemy motywy buntu, cała mechanika bodźców psychicznych, świadomości i podświadomości przedstawiona jest tu z przekonywającą prawdą, z sięganiem wgłąb i rzucaniem sprawy jednostkowej na szerokie tło prądów politycznych, kulturalnych, światopoglądowych, literackich, a co najważniejsze aktualnej wówczas atmosfery uczuciowej, stylu odczuwania świata oraz aktualnej zawsze i wszędzie postawy inteligentnego młodzieńca, gwałtownym porywem wchodzącego z chłopięctwa w pełnię człowieczeństwa. Słowem, rozumiemy motywy buntu, zwłaszcza jeżeli sami kiedyś ze zbuntowanem wojskiem marzeń przekraczaliśmy Rubikon życia, tem lepiej, im bliżsi jesteśmy swoją młodością opisywanej epoce. A przecież rozumiemy, że z punktu widzenia dyscypliny szkolnej wyrozumiałość wychowawców była posunięta do najdalszych granic, możliwych tylko wówczas, w okresie rewolucyjnych przemian w tendencjach pedagogicznych, uwzględniających tak częste w owej epoce wczesne dojrzewanie intelektualne młodzieży, a jak mi się zdaje, prawie niemożliwe w dzisiejszej dobie odbudowywania hierarchji i „wychowania państwowego".

Ale zainteresowanie dokumentacją do historji pedagogji jest raczej drugorzędne wobec czaru sztuki, który nas odrazu podbija i trzyma w napięciu aż do ostatniej karty. Realizm artystyczny święci tu swoje najwspanialsze tryumfy. Ewokacja czasów i ludzi w zwięzłych a subtelnych charakterystykach dramatycznych (zawsze akcją a nie tekstem autorskim!) jest tak potężna, że wszystkie te, dawno znikłe lub zmienione cienie żyją intensywnem własnem życiem. Pomińmy już ludzi, których i teraz, jak zawsze spotkać można; kółka uczniowskie podobne pewno do dziś istniejących, tylko bardziej zajęte zasadniczemi kwestjami filozoficznemi, modnem wówczas rozstrzyganiem teoretycznem kwestji płciowej (przy tej sposobności nieopłacone w komizmie sylwetki paru żydóweczek - uczestniczek kółka). Weźmy nie spotykane już dziś (a ja takie na własne oczy widziałem) figury krańcowych indywidualistów, „dekadentów": tragiczny Rogawski, realizacja życiowa powieści Przybyszewskiego i negatywnej w zamiarze autora, ale najbardziej fascynującej ówcześnie, strony *Próchna*, przykład społecznego wpływu literatury, analogiczny do roli *Wertera;* i drugi — arystokratycznego estety i hedonisty życiowego. Z tą samą prawdą oddane reakcje zbiorowe, np. na śmierć Wyspiańskiego (choć mogły były być i inne u jeszcze bardziej krańcowych indywidualistów).

Nietylko stronnik realizmu zachwyci się powieścią — niemniejsze są jej walory formalne, zaczynając od stylu, w którym podziwiać tylko możemy zwięzłość i trafność, bezsilni, wobec jego niezauważalności, w próbach uchwycenia jego tajemnicy. A kompozycja powieściowa zadziwia nas jeszcze bardziej swą doskonałością. Czem się to dzieje, że przy tak kompletnym, zdawałoby się, obrazie rzeczywistości, rozwijanej chronologicznie, prawie dzień po dniu, w „czasokresie powieściowym" (tu ten termin jest właśnie na miejscu — istotnie wytrącenie bohatera z normy), odpowiadającym rokowi szkolnemu, niema nic zbędnego, nic, coby stało na uboczu od głównej akcji, było marginesową notatką przyczepioną ze względu na wartość w sobie, jako obserwacja, a nie związaną z korpusem powieści? Od symbolicznego tytułu, którego realne tłumaczenie odnajdujemy w pierwszym rozdziale, a który mamy w pamięci aż do ostatniej strony, gdzie wraca i zamyka klamrą całość, do najmniejszej sceny i najpodrzędniejszego szczegółu nic nie mogłoby być opuszczone bez szkody dla wszechstronnego oświetlenia przełomu życiowego bohatera, tem samem tematu powieści. Jako świetność techniki, jako oparte na własnych przeżyciach przedstawienie przełomowego okresu młodości i środowiska, wreszcie pewnemi nutami sentymentu (np. w stosunku do matki) powieść ta przypomina arcydzieło największego współczesnego powieściopisarza francuskiego, *La Pierre d'Horeb* Duhamela, mniej jednak od niej liryczna i suchsza.

Tak szeroko rozwiodłem się nad *Rubikonem*, do którego w sposób naturalny doprowadziła mnie wspólność tematyki ze

Zmorami, że już niewiele słów mogę poświęcić poprzedniej powieści Nowakowskiego. A przecież *Start Edmunda Sulimy* jest bodaj jeszcze świetniejszy — jeśli to możliwe — jako forma, jeszcze bardziej niezwykły. Jeden dzień aktora, gorączkowy, decydujący w jego karjerze: przyjazd z prowincji, przygotowania do występu, epizody zawodowo-erotyczne, samo przedstawienie *Orlątka* Rostanda, oto szkielet zewnętrzny fabuły opowiedzianej z jednolitego punktu widzenia jakby w wizji jednego człowieka, mianowicie samego bohatera, aczkolwiek narracja czasami przeplata się staroświeckiemi uwagami od autora, żartobliwemi rozmowami z czytelnikami i innemi chwytami manjery powieściopisarskiej z przed stu lat, zastosowanemi w sposób dowodzący wysokiej kultury literackiej autora: nie było dotąd w powieściopisarstwie współczesnem równie celowego nawrotu do zapomnianych sposobów artystycznych. Wstawki te pomagają ustaleniu dystansu między autorem a bohaterem, bez czego wyłączne skupienie uwagi na jednym człowieku i drobiazgowy opis jego przeżyć kusiłyby do identyfikowania go z autorem (też aktorem, jak wiemy). Rozróżnienie konieczne, gdyż bohater jest niezłą szują w pewnych momentach, o czem dowiadujemy się z różnych wycieczek retrospektywnych w „strumieniu świadomości" jego, przedstawionym czasem bardzo kompletnie. Zestawienie tego strumienia z równie szczegółowym przebiegiem wykonania roli w sztuce, z której patetyczne cytaty służą znakomitym środkiem zdwojenia akcji w tym momencie, a zarazem osiągają kapitalny efekt komiczny,[2] są głębokiem zajrzeniem w dość marną duszyczkę ale w momencie natężenia ambicji, w ciągłem oscylowaniu między poczuciem tryumfu, a pewnością klęski, zakończonem ostatecznem zwycięstwem. Subtelna i drobiazgowa analiza psychologiczna nie nuży, ujęta w lekki i swobodny tok opowiadania: dowód, że nie trzeba być nudnym, żeby być głębokim i nowoczesnym. Nowoczesna, jak widzimy, i najdalsza od szablonu kompozycyjnego technika powieściowa może też nie umniejszać walorów realistycznego przedstawienia życia; specjalnie życie teatru przedstawione z iście „sztabowego" punktu obserwacyjnego (jak wiadomo, Nowakowski był dyrektorem

[2] Por. znakomity artykuł Jana St. Bystronia (*Pion* Nr. 32 z 1935 r.) ***Scena i życie***, gdzie głęboko a zwięźle ujmuje się sprawa efektu zestawienia dwóch rzeczywistości: teatralnej i „życiowej", jako zasadniczego źródła komizmu.

teatru), z którego widać o wiele lepiej niż ze stanowiska szeregowca, jakim był w swej krótkiej karjerze teatralnej Reymont. Obraz teatru pod piórem Nowakowskiego uderza świeżością i zupełnem zerwaniem z wytartemi już u nas szablonami.

Można nie być amatorem jego feljetonów zbyt „korneljańskich" (od Kornel Makuszyński) i wielu drobnostek jego pióra; ale nawet krytycy, którzy nie przypisują jego twórczości większego znaczenia, muszą się zgodzić, że te dwie powieści są bez zarzutu i mogłyby nużyć — chyba swą doskonałością. Każdy czytelnik, który pochłonie duszkiem te tomy, zaprzeczy temu przypuszczeniu.

10. ARTYZM W POWIEŚCI I POWIEŚĆ O ARTYZMIE

Zaletami formalnemi, siłą wywieranego na czytelnika czysto estetycznego wrażenia, urzeczywistnieniem postulatu (niemożliwego, zdaniem niektórych) aby i powieść była sztuką, z omówionemi utworami Z. Nowakowskiego mogą iść w paragon jedynie ostatnie książki Marji Kuncewiczowej. Pod tym względem, bardziej jeszcze niż wspomniane już poprzednio partje *Dwóch księżyców*, poświęcone życiu tubylców małego miasteczka, zasługują na uwagę stronice przedstawiające — w sposób umyślnie nierealny, stylizowany na feerję, sielankę, *fête champêtre*, na jakiś Watteau'ski „Odjazd na Cyterę" — świat malarzy, artystek, ich kochanków, spędzających w tem miasteczku lato na zabawach i perypetjach erotycznych, opisanych stylem adekwatnie ozdobnym i metaforycznym; służą one za bazę do nadbudowy filozoficzno-moralnej (szał nagiej prawdy w ostatnim rozdziale, bunt przeciw konwencjom złudnej idylli), wiążącej na wyższej płaszczyźnie całą książkę.

Zupełnie inny od tej filigranowej, uroczej, kruchej sztuki, nieosadzonej — umyślnie, dla kontrastu z odmiennemi, realistycznemi partjami powieści — na głębokich fundamentach realizmu i pełnego czucia tragizmu życia, jest artyzm *Cudzoziemki*. Oryginalność jej konstrukcji rzuca się w oczy: właściwie cała powieść jest przedstawieniem niecałej doby — ostatniego dnia bohaterki, której życie poznajemy z jej rozmyślań i retrospektywnych nawrotów w miarę wchodzenia innych osób blizko związanych z Różą — męża, syna, córki. Ale to jest tylko szkielet, trzeba powiedzieć nieco schematyczny i przedstawiający pewne

(napewno przypadkowe) analogje ze szkieletem *Całego życia Sabiny;* jak przedtem widzieliśmy też przypadkowe podobieństwo między *Dwoma księżycami* a książką Boguszewskiej *Ci ludzie.* Nie jest to jeszcze istotne dla powieści: istotne dla niej sprawy dopiero są rozpięte na tym szkielecie. Te sprawy wyjaśniają uformowanie charakteru bohaterki, zarysowanego potężnemi pociągnięciami pędzla; charakteru, który jest prawdziwy artystycznie i prawdopodobny życiowo. Zwłaszcza wśród dawniejszych pań, przy patryarchalnym nieco ustroju życia, można było napotkać takie groźne rozwydrzenie despotyzmu, nieustannie i zuchwale agresywnego w stosunku do codziennego i przypadkowego otoczenia takie, jak to mówiono, *hic mulier,* a poprostu jędze. A zarazem jest to charakter niepospolity, wielki w natężeniu namiętności, niepohamowany w gniewie aż do zbrodni, ale i obcy wszelkiej płaskości; gardzący pospolitością, dlatego przeciw niej zawzięty, pchany w ostatecznym rachunku bodźcami ze sfer najpodnioślejszych i już przez swą podniosłość wyzbytych z egoistycznej kalkulacji. Bodźce te, szerzej powiedzieć sprawy, do których wraca nieustannie bohaterka w swych rekryminacjach względem świata, są trzy główne: sprawa nieszczęśliwej miłości, sprawa dwoistości czy pogranicznośći kulturalno-narodowej, wreszcie sprawa sztuki, czyli zwichniętej karjery wirtuoza, wielkiego muzyka odtwórcy, do jakiej gotowała się bohaterka.

Rozmaici krytycy — a było ich wielu, powieść stała się odrazu wydarzeniem w kołach intelektualistów — kładli w swych analizach główny nacisk to na tę, to na inną z wymienionych spraw. Słyszałem porównanie Róży z Barbarą Dąbrowskiej, do pewnego stopnia trafne, w każdym razie pomysłowe i pobudzające: rzekomo główną sprawą w życiu tych kobiet, w ich późniejszej histerji, jakiejś o tragicznych zarysach i ponad fizjologję wychodzącej „histeria magna", czy też wiecznie ciążącego im uczucia nieszczęścia, był uraz uczuciowy, niepowodzenie pierwszej miłości. Wydaje mi się, że ta sprawa została mocno przeceniona i to w obu wypadkach.

Jeśli do Barbary zastosujemy miarę „życiową", nie zagłębiając się w leżące, być może, w intencjach autorki, lecz niezupełnie przekonywująco unaocznione odkrywki psychoanalityczne, sprawa łagodnego zresztą i tylko od czasu do czasu okazyjnie przypominanego nieszczęścia sercowego Barbary może być uogólniona i przeprowadzona na tło obyczajowe. Nietyle to konflikt dramatyczny, co pewne zabezpieczenie idealnego odcinka życia uczuciowego u kobiet ówczesnych, dla których małżeństwo było jeszcze w mniejszym stopniu sprawą wolnego wyboru uczuciowego, a w większym sprawą praktyczną, społecznej sytuacji i zabezpieczenia się materjalnego. Wspomnienie pierwszej miłości, najczęściej błahego pensjonarskiego flirciku, jak u Barbary, pozbawionego wszelkich konkretnych czynów, decyzyj, a nawet wyznań, które są pełnem uświadomieniem i sprawdzianem uczucia, służyło do zabezpieczenia poczucia własnej swobody erotycznej wobec ślubnego małżonka i pana, któremu zresztą dotrzymywało się doskonale przysięgi małżeńskiej a nawet darzyło się go szczerą miłością i dozgonną przyjaźnią. Tak było w wypadku Barbary. W wypadku Róży historja miłości była nieco dalej posunięta, były jakieś wyznania i przyrzeczenia, ale ostatecznie zawód miłosny nie pociągnąłby groźnych skutków dla pożycia małżeńskiego z małżonkiem, później z rozpaczy wybranym, gdyby nie konflikt na tle kulturalno-narodowem i pogarda artystki dla filistra.

Druga sprawa, sprawa pogranicznośći kulturalno-narodowej, jest zdaniem mojem o wiele poważniejsza. Intuicyjne i pełne jej zrozumienie dostępne jest tym z jeszcze żyjących czytelników, którzy sami wskutek kolei losów, okoliczności rodzinnych, czy geograficznego położenia ich bliższej ojczyzny wzrośli na styku dwóch kultur w czasach niewoli, zwłaszcza w ostatniem jej pięćdziesięcioleciu, gdy dosięgła ona dna, gdy złamany został wszelki opór fizyczny, odjęta nawet wszelka nadzieja walki, a poniżenie zwyciężonych w klęsce, zdawało się, ostatecznej, tylko obawą ostatecznego upodlenia było powstrzymywane od podziwu dla zwycięzców. Dla tej części czytelników *Cudzoziemki,* którzy urodzili się wolni, lub dla których niewola jest tylko zamierzchłą klechdą dzieciństwa, dla tych wreszcie z pośród starszych, którzy nie zetknęli się intymniej z kulturą rosyjską, dla których ona pozostała z tych czy innych powodów, w tej czy innej mierze kulturą obcą, zagraniczną, której potęga i atrakcyjność nie obchodziła ich osobiście — potrzebneby tu były wyjaśnienia z odpowiednią dokumentacją. Niech usprawiedliwi mnie brak miejsca, że ograniczę się tylko do szkicowego przedstawie-

nia sprawy. Rzecz jest w tem, iż głębszą może i boleśniejszą klęską od przegranej orężnej było uświadomienie sobie (nie bez jej wpływu, ale głównie w związku ze wzrostem w drugiej połowie XIX w. światowego znaczenia kultury rosyjskiej) przewagi zwycięzców nietylko fizycznej, lecz i w zakresie wartości duchowych i, szerzej, „witalnych". Niesłychanej bujności sił, skali życia i jeszcze większych możliwości, proporcjonalnych do liczebności narodu i ogromu opanowanego przezeń terytorjum; uniwersalizmowi kultury, zawsze przecież dogłębnie narodowej, czy gdy problematy rosyjskie rozpatrywała *sub specie aeternitatis* czy gdy nawet pozornie przechodziła nad niemi — w obu wypadkach rozstrzygając negatywnie centralny dla Polaka problemat niepodległości jego ojczyzny; niewiarogodnej pogardzie, uzasadnionej przed chwilą wyłuszczonem, szczerej i powszechnej u Rosjan, choć zwykle z azjatycką zręcznością maskowanej przy osobistem zetknięciu się, dla „Polaczyszki", „kiczliwego Lacha", „stawiającego się", mówiąc po andrusowsku, uzurpującego sobie rolę godnego przeciwnika, a w istocie wstrzymującego swemi małostkowemi pretensjami Rosję i ludzkość z nią całą na drodze dziejowych przeznaczeń — wszystkiemu temu Polak, jeśli nie zadawalniał się „wyższością kultury towarzyskiej" i jeśli pod wpływem otoczenia rosyjskiego przestawał sobie uświadamiać tkwiące we własnym narodzie *imponderabilia* kultury zachodniej, nie umiał nic równowartościowego przeciwstawić. Wytwarza się swoisty „kompleks niższości", w płaszczyźnie społecznej wywołujący odpadanie od polskości ziem kulturalnie polskich (mało kto z nas uświadamia sobie ogrom strat, jakie ponieśliśmy w 50-leciu popowstaniowem na terenie W. Ks. Lit.), w płaszczyźnie indywidualnej najróżniej oscylujący między skrajnemi rozwiązaniami: świadomej i jawnej renegacji z jednej strony, nieodpartego pragnienia walki z wrogiem, choćby beznadziejnej na rozum, z drugiej. Zdarzały się czasami w życiu tegoż osobnika przejścia od jednej skrajnej formy rozwiązania kompleksu do drugiej: najczęściej oczywiście od walki do apostazji (klasyczne w antypolskiej literaturze rosyjskiej *Wspomnienia byłego emigranta).*

Częstsze jednak było zatrzymanie się na jakiejś formie pośredniej, kompleksu w pełni nierozwiązującej; do takich należało klasyczne do pewnego stopnia przepełnienie duszy dwoma

gwałtownemi i „złemi" uczuciami: nienawiści do ciemiężcy, pogardy do własnego narodu. W warunkach długotrwałej emigracji zarobkowej w Rosji niepodobna prawie było uniknąć jakiegoś skrzywienia duszy, zwłaszcza wrażliwszej i myślącej. Naturalny wniosek z długotrwałego osiedlenia się wśród obcego narodu — asymilacja — bywał zwykle odrzucany ze względów etycznych, jako zdrada, opuszczenie tonącego okrętu; polskość była utrzymywana sztucznie kosztem męczącej i wyczerpującej gimnastyki psychicznej. Jeśli już i bez tego „gorzkim chlebem" była w ówczesnych warunkach polskość, szarzejąca i skulona w okopie rezerwowym — „byle przeczekać!" (por. oficjalną wersję motywów ekspatryjacji J. Conrada), w warunkach wyżej przedstawionych w Rosji bywała czasem nie do zniesienia (por. na ten temat wyznania rosyjskiego emigracyjnego poety i krytyka Władysława Chodasiewicza przy okazji sprawozdania z książki W. Lednickiego o Tołstoju w paryskiem *Wozrożdienije).*

Pograniczność kultury „cudzoziemki" (świetnie zaznaczona choćby charakterystyką językową, jej mową wolną od karykaturalnych rusycyzmów, tylko osobliwościami składni i intonacji), mistrzowsko i najwyraźniej została oddana. Ten wewnętrzny konflikt w samym składzie jaźni, między rosyjskością a polskością, w wyniku niezakończonego, przerwanego skutecznie, lecz gwałtownie procesu asymilacyjnego, wystarcza już całkowicie do wytłumaczenia groźnego, „jędzowatego" oblicza bohaterki — znaliśmy podobne.

Wobec mistrzowstwa i prawdy w oddaniu tego konfliktu blednie i wydaje się nieco sztuczny, pomimo ogromnego wysiłku i włożonego talentu obraz trzeciej wreszcie tragedji życiowej, tragedji artystki. Mniejsza jest suggestywność tego obrazu, przynajmniej w ocenie szeregowego, „szarego" czytelnika, nieżytego głębiej z istotną treścią muzyki. Może to jest skutkiem głębokiego, zbyt głębokiego ujęcia: Kuncewiczowa nie ograniczyła się do zewnętrznego aspektu tragedji — niespełnionych ambicji artystycznych w sensie życiowego sukcesu; ani do głębszego, choć ciągle jeszcze w kategorjach ogólno-ludzkich dającego się ująć — nieosiągnięcia pełnego rozwoju swych możliwości na tej drodze, zatrzymania się w dążeniu do osiągnięcia doskonałości w sztuce. Nie pomijając tego aspektu, autorka chciała go od-

dać w jego istocie, w jego fachowej treści w terminach techniki muzycznej, ba, nawet w płaszczyźnie irracjonalnych doznań wykonawcy i słuchacza muzyki, wkraczając w dziedzinę, gdzie wszelki opis zawodzi, a słowo jest bezsilne. Rozumie to i autorka, ilustrując urywkami nut opis bardziej specjalnych przeżyć. Mimo wszystko, nawet przy niedostatecznej inicjacji czytelnika w dziedzinę muzyki, sprawa jej w życiu Róży dorzuca jeden jeszcze cień tajemniczy na jej groźne i niezwykłe oblicze duchowe.

Boć właśnie siłą powieści jest to, że wyliczone powyżej konflikty nie są nakreślone abstrakcyjnie i martwo, choćby logicznie, lecz wcielone w postać pełną życia, całkowitą, pomimo rozszczepień wewnętrznych i, jak to się mówi, wychodzącą wprost z ram portretu. Róża jest rzadkim wyjątkiem w literaturze polskiej, jako równowartościowa osiągnięciom europejskim kreacja powieści psychologicznej. Zasługuje na uwagę metoda tego osiągnięcia. Potwierdza ona w pełni wyrażoną poprzednio myśl, że najjaśniejszym środkiem charakterystyki jest ukazanie człowieka w działaniu, w walce, w zetknięciu z innymi ludźmi, że postępowanie bohatera, a nie odtworzony rzekomo w pełni nurt jego świadomości, ukazuje swoistość jego psychiki, wyróżnia go z pośród innych śmiertelników; podczas gdy tak szczodrze dziś rozsiewane przyczynki do jego funkcjonowania fizjologicznego raczej go „gleichschaltują" z każdym z jego bliźnich, wpychają go z powrotem do bezimiennego i niezróżnicowanego tłumu. Wreszcie metoda tak skutecznie użyta przez Kuncewiczową ukazuje powieść psychologiczną, jako podgatunek powieści realistycznej w powszechnem i naszem rozumieniu: dopiero prawda i pełnia w zobrazowaniu środowiska i w charakterystyce komparsów pozwalają na przekonywające studjum duszy głównego bohatera, są tego warunkiem koniecznym. Że jednak niedostatecznym, widzieliśmy niedawno na dziele Nałkowskiej. Niezbędne jest celowe skomponowanie tych elementów. Celowość i zwartość kompozycji uderza w *Cudzoziemce;* celowość, która tłumaczy jej niezwykłość, nie stanowiącą bynajmniej celu w sobie, nie dlatego użytą, aby zadziwić. Zamknięcie formalne akcji w jednej ostatniej dobie życia bohaterki daje powieści zwartość tragedji klasycznej; nawroty w przeszłość, z okazji wchodzenia na scenę każdej z głównych osób działających, zwalczają ubóstwo i schematyzm obrazu, związane z manjerą klasyczną, pozwalając jednocześnie usystematyzować przejrzyście całe bogactwo materjału. Kuncewiczowa w swej ostatniej powieści ujawnia się jeszcze raz jako wyjątkowa sztukmistrzyni na terenie, gdzie jak wspominaliśmy, stawiane jest niekiedy pod znakiem zapytania panowanie praw sztuki. Już z tego względu ma rację Piwiński polecając jej powieść uwadze propagandy kulturalnej Polski zagranicą; jedyne, co powodzeniu jej mogłoby zaszkodzić, to pewna egzotyczność na zachodzie głównego, jak starałem się dowieść, motywu konstruktywnego w charakterze bohaterki.

Wprowadzenie problematu sztuki jako jednego z najważniejszych komponentów życia wewnętrznego bohaterki stanowi najważniejszą, choć nie jedyną analogję między ostatnią powieścią Kuncewiczowej a wcześniejszą od niej o dwa lata, o wiele mniej głośną, a przecież wysoce godną uwagi powieścią psychologiczną Anieli Gruszeckiej. Odrazu zaznaczamy że problemat jest nieco inny, bardziej teoretyczny, niż te sprawy muzyki, które wchodzą w przeżycia Róży: Klara, osoba naprawdę zbyt inteligentna jak na malarkę, staje przed problematem malarstwa abstrakcyjnego, albo, szerzej, tych tendencyj współczesnej plastyki, które z niej czynią atematyczną grę harmonij barwnych i figur geometrycznych. Takie pojmowanie malarstwa można uzasadnić zręczną dialektyką, ale trudno ugruntować w opartym na zdrowym instynkcie światopoglądzie, jako cel godny trudu życia artysty i zachodu odbiorcy. Wszelka sztuka musi być związana z głębokiemi pokładami biologicznemi: nie chodzi o to, żeby była racjonalnie uzasadniona, lecz żeby była osadzona korzeniami w irracjonalnem, w uczuciowości. Takiego emocjonalnego uzasadnienia malarstwa abstrakcyjnego, a w ostatecznym wyniku całej nowoczesnej plastyki podejmuje się autorka w refleksjach Klary — bez decydującego powodzenia.

Ale sprawa uprawianego przez bohaterkę malarstwa jest tylko jednym z aspektów, i to nie najważniejszym, głównego zagadnienia jej życia duchowego, którem jest samotność (w jej wielorakiem znaczeniu, włącznie z metafizycznem) i dążenie do jej przełamania. W tem dążeniu narzuca się sprawa przyjaźni, najważniejsza i najobszerniej potraktowana wśród wątków tematycznych powieści. Uderzają tu pewne analogje (lecz bynajmniej

nie zależności) z dawniejszą powieścią Duhamela *Deux hommes.* Tylko że u Duhamela niema w tem tego, co u polskiej pisarki, pogłębienia myślowego sprawy, a raczej nie ujawnia się dyskursywno-intellektualny do niej stosunek; niema też tych perspektyw metafizycznych, które otwierają się z powieści Gruszeckiej. Jest zato o wiele większa, żywiołowa bezpośredniość w przeżywaniu uczucia i o wiele silniejsze wciągnięcie tego przeżycia w tło przyziemnej codzienności prostego człowieka. U Gruszeckiej nie prostak jest podmiotem przeżyć lecz organizacja psychiczna wyjątkowa, stojąca na szczytach zhierarchizowanej pod względem intellektualnym ludności: stąd wynika różnica oraz wyjątkowość i subtelność przeżyć analizowanych w *Przygodzie w nieznanym kraju,* których nie uprzystępniają i użyte gdzieniegdzie chwyty psychoanalityczne. Z trudnością poddają się one ujęciu w słowa nawet tak świetnem piórem, jak to, które (pod pseudonimem „Jan Powalski") potrafiło niegdyś podołać arcytrudnemu zadaniu rekonstrukcji Polski średniowiecznej w *Nad jeziorem;* z trudem też dają się wciągnąć w kontekst powieści realistycznej. Stąd te najważniejsze partje powieści, tak pobudzające myślowo, zatłoczone wprost subtelnemi refleksjami i spostrzeżeniami, zupełnie wyjątkowe pod tym względem nietylko w belletrystyce polskiej, nie tylko wśród mających pretensje do filozoficzności dzieł współczesnych pisarek — jako dzieło sztuki powieściopisarskiej wydają się mętniejsze i bledsze od marginesowo raczej danych tu epizodów realistycznych, np. historji obu braci bohaterki; nawet ta z nich, której rozwiązanie ma odcień raczej tragikomiczny, przypominając frywolną i popularną niedawno anegdotkę o piekle, robi swą konkretnością większe wrażenie na przeciętnego czytelnika niż bolesny niepokój Klary, jakby na potwierdzenie nieco cynicznego aforyzmu, że „największy ból moralny łatwiej jest znieść niż średni ból zęba".

11. NA KRAŃCACH POWIEŚCI REALISTYCZNEJ I MOŻLIWOŚCI POWIEŚCIOWYCH

Na początku omawianego okresu zjawiło się dzieło godne uwagi swą wartością i uzyskanym a zasłużonym rozgłosem; mogłoby więc służyć za mocny argument przeciw takiemu ujęciu współczesnego ruchu literackiego w Polsce, jakie służyło za punkt wyjścia niniejszych rozważań, i przeciw wyrażonym w nich sądom o powieści. Mam tu na myśli M. Choromańskiego *Zazdrość i medycynę.* Utworu tego niewątpliwie nie da się zaliczyć do kategorji powieściopisarstwa realistycznego, mimo kilku epizodów, które pojedyńczo wzięte są świetnemi przykładami realizmu powieściowego, przedewszystkiem opis operacji, pokazujący jak oryginalnym i nowym, tak pod względem tematyki, jak i ujęcia, można być, niewychodząc z ram tego realizmu. Epizod ten, aczkolwiek świetny (na mój gust najlepszy w książce), i kilka innych, jemu podobnych, nie wyczerpują walorów powieści. Te polegają raczej na „wirtuozostwie ekspresji", na artyzmie przedstawiania, na sztuce z jaką prosta fabuła, stanowiąca w najźwięźlejszem streszczeniu algebraiczną formułę pesymistycznego poglądu na kobietę i na wpływ miłości na mężczyznę, została zdramatyzowana i puszczona w ruch pogrążając czytelnika w zgęszczoną i przedziwnie jednolitą atmosferę. Piwiński, którego uwagi o tej powieści streszczam i parafrazuję w poprzedniem zdaniu a z którym o tyle się nie zgodzę, że konstrukcję w jej kunsztowności uważam za trudną, zaplątaną i sztuczną (przypadkowa śmierć Golda umożliwiająca wymowne w swej nieokreśloności zakończenie), co zresztą odpowiada ogólnemu stylowi tego nurtu, z którego utwór wypłynął, Piwiński zatem, doceniając w niej studjum zazdrości i miłosnego zatrucia, skłania się do zdania, że „wirtuozostwo ekspresji góruje tu zanadto nad psychologją", podkreśla też wyabstrahowanie od zagadnień moralnych, etycznych czy filozoficznych. Ta abstrakcyjność — którą możnaby uzupełnić spostrzeżeniem o oderwaniu geograficznem i historycznem akcji (nieznane jest nam miasto, gdzie się rzecz dzieje ani narodowość osób działających z wyjątkiem Żydów, którzy mogliby się znaleźć wszędzie na terenie diaspory, ani, z wyjątkiem szczegółów techniki chirurgicznej, z których laik wnioskować nie będzie, nie wiąże się to z żadnym czasem historycznym), — wyobcza powieść Choromańskiego z powieściopisarstwa realistycznego w naszem pojęciu, a pozwalałaby natomiast nawiązać jej konneksje z piśmiennictwem klasycyzmu francuskiego, z jego komedją charakterów i tragedją, wcielającą wieczystą mechanikę namiętności, z jego „charakterami" i aforystycznemi ujęciami ponurego spowiedniczego duszoznawstwa. Odmienna jest jednak aura artystyczna, a i stany psychiczne, interesujące Choromańskiego, przechylają się wyraźnie w stronę

patologji. Natężenie tych stanów, psychopatyczność i hallucynacyjność ukazują inne bliższe pokrewieństwa *Zazdrości i medycyny*, mianowicie ten typ powieści, której najwybitniejszym bodaj okazem była *Fortuna kasjera Śpiewankiewicza* Struga: a już w swoim czasie wydawała się ona w pewnym stopniu oddalonem i nieco spóźnionem echem powieści ekspresjonistycznej. Pozwala to na określenie historyczno-literackiej pozycji powieści Choromańskiego: wykryte pokrewieństwo i przewaga strony ekspresyjnej wskazuje na nią jako na zjawisko spóźnione, objaw górujących w poprzedniej epoce („Skamandra") dążności literackich. Nie jest to wcale dyskwalifikacją utworu, który razem z całą krytyką stawiam bardzo wysoko; tylko przykładem współistnienia w literaturze kilku nurtów, z których kolejno to jeden to drugi wychodzą na powierzchnię, nadając jej barwę, podczas gdy nurt zepchnięty z powierzchni trwa nadal i może czasem ujawniać się dziełami bardzo wielkiej wartości, jak w tym wypadku; większej nawet niż jego produkcja w okresie panowania. Podobnych przykładów można znaleźć sporo: do nich należy najprzedniejszy szmat twórczości romantyka Norwida już w okresie przewagi „pozytywizmu". Inna rzecz, w jakiej mierze *Zazdrość i medycyna*, pozostając powieścią, urzeczywistnia postulaty prozy narracyjnej i czy nie pełniej i właściwiej wyrażają się one w powieści realistycznej.

Jako objaw swego nurtu powieść Choromańskiego i dziś nie jest zjawiskiem odosobnionem. Do tegoż nurtu należy twórczość Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza. Podczas gdy jednak *Zazdrość i medycyna* pozostaje powieścią, choć może nie w takiej mierze urzeczywistnia najbardziej istotne zadania prozy narracyjnej jak powieść realistyczna, utwory wymienionych przed chwilą pisarzy są w zupełności obce zasadniczym właściwościom i celom tego gatunku literackiego, nawet w jego odmianie „noweli fantastycznej" i można się dziwić tym pisarzom, którzy umieją okazać przy sposobności wybitne uzdolnienia krytyków literackich, że nie dostrzegają zasadniczego nieporozumienia we własnej twórczości.

12. MIĘDZY KADENEM A DĄBROWSKĄ

Abstrakcyjność i wynikającą z niej ahistoryczność utworu Choromańskiego stanowią między innemi o wyjątkowości tego

utworu wśród współczesnej powieści polskiej. Istotnie z omawianych dotąd utworów jedynie może *Start Edmunda Sulimy* Z. Nowakowskiego — może dzięki zastosowanej tam częściowej stylizacji — jest utworem, o którego bliższe umieszczenie w czasie i przestrzeni nie zapyta czytelnik, choć autor może nie odmówiłby mu informacji. Zwłaszcza jeśli zamiast tekstu *Orlątka* damy jakąś inną sztukę: *Andromachę*, *Otella* lub *Zbójców*, do grania na tym z jego wiecznemi cechami ujętym teatrze, nic się w atmosferze i w wartościach powieści nie zmieni a wówczas akcję już nie w okresie ostatnich lat 40, lecz w jeszcze większym przeciągu lat historycznych i nie tylko na scenie teatru krakowskiego, uznamy za prawdopodobną i prawdziwą. To zatem wiązanie akcji z mniej lub więcej określonym momentem dziejów współczesnych (nie zapominajmy: obfitujących w przemiany i wielkie fakty wytyczne) jest naturalnym skutkiem sumienności w oddawaniu tła, a w razie nieco dłuższej akcji powieści, np. obejmującej już choćby większy szmat biografji bohatera, doprowadza do rzutowania tej akcji na tło przemian historycznych. W niektórych wypadkach dołącza się do tego chęć obszernego wyjaśnienia zdarzeń i charakterów ujętą szerzej ich przeszłością, ba nawet ich szczegółową genealogją. W tem zainteresowaniu genealogją współczesności przykład daje nie tylko Dąbrowska ale i liczne utwory literatur obcych, nawet niejeden z lepszych filmów. Mnożą się więc wielotomowe utwory cykliczne, stojące na pograniczu powieści współczesnej a właściwej powieści historycznej. Czytelnikowi ich nieodmiennie przychodzi do głowy porównanie z *Nocami i Dniami*, niepozbawione pikanterji, jeśli w grę wchodzą autorowie w ten czy inny sposób związani z wpływami Kadena.

Pod jego patronatem literackim utrwaliła swą pozycję w piśmiennictwie Gojawiczyńska. Mimo to na jej *Dziewczętach z Nowolipek* bezpośrednie wpływy jego swoistego stylu nie zaciężyły zbytnio. Na początku powieści najbardziej widać tu manjerę narracyjną Kadena, jego „skaz", jakby powiedzieli teoretycy rosyjscy, nietyle przełamywanie rzeczywistości poprzez pryzmat osób działających, co raczej opowiadanie jakby przez kogoś nieznanego ale biorącego udział uczuciowy w akcji, nadrywającego głos, zwłaszcza gdy moralizuje, czasami ironicznego, najczęściej wzruszonego i wzruszenie starającego się pokryć ironją lub bru-

talnością. Manjera ta, naśladowana, jak widać, z całą świadomością słuszności jej zasady, w miarę pisania długiej powieści ustępuje lub rozrzedza się. Utalentowana autorka przemawia własnym głosem, w którym liryzm odegrywa zawsze rolę wybitną i często korzystną: prawdziwą poezją oddycha np. taki rys opisu modlitwy: „światło lampki drżało niczem cielesne drżenie nadziei". Naogół jednak jest to styl pozbawiony zawiłości, czasem raczej prosty aż do naiwności, zharmonizowany z wdzięczną prostotą zawartości, również niepozbawioną naiwności, nawet banalności, której sporo odnaleźć można w dziejach serc dziewczęcych i ich tragicznych później upadków, jak i w tem, co się mówi o mężczyznach: każdy narzędziem złego losu, każdy zawinił — wziął czy nie wziął powolną mu dziewicę. Nad dalszemi nieszczęściami tych dziewcząt — a wszystkie źle kończą — rozczulamy się tem samem młodzieńczem wzruszeniem, które opanowywało nas na widok niezawinionych cierpień grzesznych heroin romantyzmu — nieomal Fantyna z *Nędzników*.

Ten nadmiar liryzmu szkodzi prawdziwie epickiemu potraktowaniu licznych aż nadto przecież i ciekawych epizodów powieści, że przypomnę choćby historję Cechny - guwernantki. To samo z charakterologją: pomiędzy odmianami świętej męczennicy, naprawdę ostro zarysowane postacie — to stara Raczyńska i Kwiryna, obie w świetle komicznem, więc poniekąd na uboczu głównego nurtu powieści, melancholijnego i smutkiem przeżytych nieszczęść zawoalowanego. Nieco mniejszy ładunek liryzmu i sentymentalizmu, a uwydatniłyby się bardziej bogactwo i autentyczność obserwacji nad życiem drobnomieszczańskiego ludu warszawskiego w epoce pomiędzy 1905 r. a końcem wojny światowej. A i tak, to co tu poznajemy z tego świata, dotychczas istniejącego w literaturze tylko staroświeckiemi wyblakłemi wzorkami Korzeniowskiego i Prusa, usprawiedliwia przyznawane tej powieści wysokie stanowisko wśród produkcji naszego współczesnego powieściopisarstwa realistycznego.

Nieco inny, ale równie powierzchowny (wyraźniejszy na początku niż w dalszem rozwijaniu powieści) jest wpływ manjery Kadena w niewielkim cyklu powieściowym M. Rusinka (*Burza nad brukiem* i *Człowiek z bramy)*. Wstępowanie po drabinie społecznej w górę człowieka „z dołu", stróżowskiego dziecka, jest tu rzucone podobnież na określone tło geograficzne i historyczne: w pierwszej części dojrzewanie chłopca czasów wojennych w Krakowie, w drugiej karjera jego złączona z rozwojem Gdyni. Te wielkie przemiany historyczne oglądane od „dołu", ten obraz nizin społecznych, wzbudzający zaufanie swą autentycznością i pociągający sympatycznem, choć niekiedy zbyt sentymentalnem zrozumieniem cierpień i nędzy ludzkiej, a obcy zupełnie tym rozpowszechnionym przez naturalizm akcentom „brutalnej prawdy", która ukazuje biedaków na granicy zbrodni, z przyrodzoną im jakoby *moral insanity*, pozbawionych obowiązujących gdzie indziej pojęć moralnych, jako rzekomo zbyt luksusowych dla nich — wszystko to jest naprawdę wartościowym wkładem i rozszerzeniem zasięgu powieściopisarstwa polskiego. Akcenty społeczne są dość mocne a przecież mieszczą się w ramach zakreślonych przez wyższe i bezwzględne wartości. Demokratyzm łączy się z afirmacją ustroju demokratycznego gdzie każdy ma równą szansę. Narracja jest ciekawa, prosta i jasna, z wyjątkiem miejsc, gdzie jest zawiele gwary brukowej krakowskiej lub zużytych jako nieorganiczne ozdobniki, pod sugestją wspomnianego wzoru, metafor i innych środków gestykulacji stylistycznej. Mało to jednak szkodzi sympatycznemu utworowi.

Znacznie głębiej wżarły się tendencje stylistyczne poprzedniej epoki, te, których w prozie polskiej Kaden był najwybitniejszym przedstawicielem, w twórczość Herminji Naglerowej. Coprawda w tych tendencjach należała ona do najdalej zaangażowanych: w walce z „metaphoritis" (rozpoczętej właśnie w progu dzisiejszej epoki, koło 1928 r.) przykłady z utworów Naglerowej były najchętniej przytaczane jako najsmakowitsze kęski wybujałości stylistycznych. I jeśli właśnie ta pisarka podejmuje wielki trud stworzenia dzieła cyklicznego (mamy z niego dotąd trzytomową powieść *Krauzowie i inni)*, w zamierzeniu (w największym zarysie) stanowiącego *pendant* do epopei Dąbrowskiej, dzieje rodziny na tle życia prowincjonalnego w epoce popowstaniowej (tylko nie na zachodzie Królestwa lecz na wschodzie Galicji) i mającego z nią rywalizować — to dowód wielkiego wpływu twórczości autorki *Nocy i Dni* i wielkiej zmiany „dominanty estetycznej" w literaturze polskiej. Na pierwszy rzut oka nawet i na stylu („le style c'est l'homme") znać głęboką prze-

mianę. Prostota i rzeczowość zdają się należeć integralnie do zamierzeń autorki.

Orjentujemy się jednak po chwili uważniejszej lektury, że zamiary te spełnione nie zostały. „Czem skorupka nasiąknie za młodu...". Cała więc poważna krytyka zgodnie podkreśla ciążące na powieści przeżytki kadenizmu (odsyłam specjalnie do obszernej i świetnej analizy powieści przez p. Zofję Mianowską w Nr. 42 *Pionu* z b. r.) zarówno w stylu jak i charakterologji. Zwłaszcza ta ostatnia, element tak zasadniczy w powieściopisarstwie, cierpi na nadmiar fizjologii („somatyzm" jakby powiedział Piwiński), na przestylizowanie przedstawienia ludzi od strony uzewnętrznień doznania. Zawiele tego, czem się ludzie nie różnią, zamało indywidualizacji, bo zamało akcji. Nie znaczy żeby było mało wypadków — od nich aż tłoczno; ale brak ich powiązania psychologicznego: widzimy jak ludzie „skuczą", ale nie wiemy dlaczego postąpią tak lub inaczej.

Analogiczne uwagi możnaby dorzucić, jeśli chodzi o rzeczowość. Autorka wciąga cały ocean realiów z techniki wszelkich rzemiosł i zawodów praktykowanych w Borach i okolicy koło 1866 r. — oczywiście bez równej tych realiów i fachowego języka znajomości. Wynika stąd niepotrzebna i kompromitująca w nieco kompetentniejszych oczach wiatrologja — zbyteczna dla przeciętnego czytelnika, zbyteczna i z punktu widzenia artystycznego. Mnie osobiście nawet przy pobieżnej lekturze bardzo ubawiły szczegóły hippologiczne a zwłaszcza z zakresu broni: odtylcówkę autorka nazywa strzelbą „zatylną", broń myśliwska u prowincjonalnego myśliwego w 1867 r. jest już cała odtylcowa, bowiem otwiera się ją łamiąc „drzewce". Kiedy przed kilku laty podniosłem w jej fragmencie „kolet", w znaczeniu rozszerzającej się górnej części cholewy szwedzkiego buta, uważałem to za nic nieznaczące potknięcie się; dziś błędy stały się metodą, dość groźną jako symptomat dla wyników działalności realisty, który dąży do lojalnego a wiernego podmalowania tła. Ale pomyłki w niektórych szczegółach obrazu opłacone są bogactwem spraw po raz pierwszy lub po raz pierwszy oddawna wprowadzonych w pole widzenia literatury; np. życie żydowskiego społeczeństwa, udział żydów w formowaniu się inteligencji polskiej, wogóle oświetlenie tego ciekawego procesu, zbyt mało zbadanego lub jednostronnie pojmowanego. Dzieło Naglerowej stanowiące

w porównaniu do dawnej jej twórczości wielki krok doszlusowania do zwycięskiego realizmu, pomimo swych niedociągnięć słusznie zwróciło uwagę czytającej publiczności.

13. POWIEŚCI HISTORYCZNE

Jeśli pewnem rozszerzeniem, poprzednio tu uzasadnionem, pojęcia „powieści historycznej" byłoby zaliczenie do niej wszystkich, z nielicznemi wyjątkami, omówionych tu utworów, to już dzieło Naglerowej, aczkolwiek nie nosi tego określenia na okładce, jest niewątpliwie powieścią historyczną: mówi o określonej epoce znanej już nam tylko z historii, przedstawia życie jej w związku z ważnemi przemianami dziejowemi, za kulisami akcji głównej działają tak zw. postacie historyczne, choćby pod zmienionemi nazwiskami (ks. Sapieha). Jedno tylko, że te postacie nie występują na pierwszym planie, nie są „bohaterami" powieści i że wypadki dziejowe nie zakreślają zgóry rozwiązania perypetii fabularnych, jak to się dzieje w większości tradycyjnych powieści historycznych. Lecz i w tem węższem tradycyjnem znaczeniu nie braknie u nas powieści historycznych, choć może nie grają takiej roli jak np. w dwudziestoleciu od *Ogniem i mieczem* do *Popiołów*. Znaczna bowiem część tej produkcji to błahe lub nieudolne twory feljetonowe Ossendowskiego, Rychlińskiego *e tutti quanti*, bez pretensyj literackich (jeszcze gorzej, jeśli z pretensjami). Ale i powieści historyczne pisane przez wybitnych twórców nie zawsze są doskonałemi okazami gatunku. Twierdzić tego nie można o *Czerwonych tarczach* Iwaszkiewicza, mimo rangi poetyckiej tego pisarza, przytem autora jednej z najlepszych powieści poprzedniego okresu (*Księżyc wschodzi*) i dziś jeszcze tworzącego znakomite nowele. Jeśli *Krzyżowcy* Zofii Kossak-Szczuckiej są naprawdę, jak twierdzi krytyka, wielkiem osiągnięciem artystycznem o wiele przewyższającem jej dotychczasową, tak obfitą twórczość w tej dziedzinie, byłby to nietylko tryumf jej niewątpliwego talentu, dotychczas nie zawsze racjonalnie używanego, lecz i nagroda wykazanej wytrwałości, oraz uczczenie Sienkiewicza w roku, gdy aktualizowała go zbliżająca się okrągłość rocznic śmierci i urodzin. Jego bowiem „szkołę" autorka kontynuowała, rzec można, sama-samiutka, jeśli chodzi o pewien poziom tej kontynuacji. Jak widać z dotychczasowych reakcyj na tę powieść, interesuje ona także

i poprostu jako popularyzacja historii, przytem dla niektórych czytelników (drukujących swe uwagi w czasopismach) rewelacją było np. ukazanie wyższości kulturalnej Bizancjum w porównaniu z rycerstwem zachodnio - europejskiem. Jak widać, w czasach, gdy dzięki fantastycznym metodom pedagogicznym i dziwacznym programom, tak mało zdobywa się podstaw wykształcenia ogólnego w szkołach, powieść historyczna ma jeszcze nie małą a wdzięczną misję przed sobą, którą aby wypełnić, musi być „zajmującą", plastycznie i żywo malować tło, być więc zarazem dobrą powieścią realistyczną; a przytem nie zhańbić się „historii zniewagą", zbrodnią niekaralną u nas, ani z kodeksu karnego, ani reakcją opinii publicznej: dowodem Wołoszynowski i polemika o jego *Było tak*.

Misji tej napewno godnie nie spełnia powieść Kruczkowskiego *Kordjan i Cham*, przechwalona pod względem wartości artystycznych, zbyt poważnie wzięta pod względem ideologicznym. Pod tym ostatnim jest próbą rewizji historycznej (z punktu widzenia marxistowskiego) dziejów społecznych i przyczyn wybuchu listopadowego. Łatwa i niezawodna dziś droga do rozgłosu i powodzenia nie stojącego w żadnym stosunku do wartości książki. Rzekoma rewizja jednak okazuje się wyłamywaniem drzwi otwartych lub wznawianiem głupstw, mających w Polsce obieg od stu lat, a których geneza jest wytłumaczalną i wybaczalną psychozą klęski, co jednak nie powinno upoważniać do ich odgrzewania po tylu latach gorzkich rozmyślań i namiętnych badań. Co do słuszności materjalistycznej intepretacji przedstawionego w powieści odcinka dziejów, odpowiedź najbardziej autorytatywną (w swoim czasie, teraz niestety, gdy siedzi w więzieniu, nie bardzo mogę się na nią powoływać) dał Karol Radek, protestując (*Wiadomości Literackie* Nr. 562) przeciw „uproszczonemu a więc nieprawdziwemu" obrazowi, przeciw „forsowanemu marxizmowi". Zręczna obrona autora (tamże Nr. 569) nie obala faktu, że powieść przez liczne przemilczenia, które niekiedy mogą się równać kłamstwu, a przedewszystkiem przez wskazane przez Radka pominięcie żywiołu rewolucyjnego, demokratycznego ludu rzemieślniczo - drobnomieszczańskiego i drobnoszlacheckiego,[3] który zamach grupki wojskowych przeistoczył w „rewolucję", wyraźną w tysiącu szczegółów, od zmiany barw narodowych poczynając, daje fałszywe oświetlenie wypadków. Wykrętem bowiem autora jest twierdzenie, że zajmował się tylko sprawą chłopską: wprowadzenie nocy listopadowej na karty powieści samo już nadaje jej inną doniosłość.

Symboliczna (jak stwierdza sam autor) scena kończąca powieść, w sercach czytelników polskich, dla których przegrana 31 roku, centralny punkt dziejów nowożytnych Polski, zawsze pozostaje aktualną i niezagojoną raną, odwołuje się milcząco do tej mającej po dziś dzień obieg, jako bezsporna prawda, romantycznej wiary, że bezpośrednią przyczyną przegranej było niezałatwienie sprawy chłopskiej przez szlachtę, czyli przez reprezentujący ją sejm powstaniowy: że niby „gdyby 20 milionów Polaków jak jeden mąż..." „levée en masse" itd. Otóż to, od stu przeszło lat pokutujące twierdzenie, wysuwane przez jednych w zapale demokratycznym, przyjmowane przez innych przy akcie skruchy (gdyż, niewątpliwie, w razie załatwienia tej sprawy wówczas, potężniejszy byłby ruch 1863 r. a już napewno inne kulturalno-społeczne oblicze Polski dzisiejszej) upada pod naciskiem bardzo prostego rozumowania, operującego realnemi danemi historii[4]. Ale na uczuciowych walorach tej starej tezy

---

[3] Nawet sam Kruczkowski przyznaje dyspozycję szlachty polskiej do „maszerowania w szeregach wolnościowo-demokratycznych ruchów współczesnej Europy". A przecież właściwą awangardą powstań polskich, tych najważniejszych i największych, 1794, 1830, 1863 było drobnomieszczaństwo i „oficjaliści wiejscy", element jakobiński, w którym hasło niepodległości zrosło się z rewolucyjnością demokratyczną, z mistyką wolności, z nienawiścią do „magnatów" i bogatych. Formowanie się z żywiołów heterogenicznych mieszczaństwa polskiego i wyłanianie się z niego elity kierującej, inteligencji, której brak umożliwiał wyłączność kierownictwa szlacheckiego, byłby znacznie ciekawszym przedmiotem obrazu historycznego z owych czasów, niż, niewątpliwe zresztą, uciemiężenie chłopów, którego znaczenie w historii politycznej jest naogół o wiele przesadzone.

[4] Dla dowodu tezy radykalno-romantycznej potrzebne byłyby następujące argumenty: 1) że przegrana nastąpiła z powodu zachowania się wojska niebijącego się, rozpadającego się, kapitulującego na skutek postawy wchodzących w jego skład chłopów; 2) że postawa chłopów uniemożliwiała doprowadzenie wojska do koniecznej liczebności; 3) że wroga postawa ludności wiejskiej uniemożliwiała lub utrudniała operacje wojskom polskim a ułatwiała rosyjskim; 4) że wojna zostałaby wygrana przez samorzutne pospolite ruszenie lub partyzantkę chłopów; 5) że to nastąpiłoby po dekrecie regulującym w sposób przychylny dla włościan sprawę chłopską. Otóż ad 1-o: rzeczą powszechnie wiadomą jest, że wojsko złożone przeważnie z chło-

opiera się powodzenie książki w „obozie obszarniczo-burżuazyjnym", które stwierdza sam autor. Bo nie na walorach artystycznych przedstawienia. Narracja składa się jakby z dwóch warstw i uwarstwowienie to odczuwa się doskonale: jedna warstwa, uderzająca archaiczną prostotą, jakby stylizowana na prozę z przed stu lat, druga typowo literacka (w nienajlepszem znaczeniu) z wyraźnemi wpływami Żeromskiego. W tej drugiej warstwie autor mówi od siebie, podczas gdy pierwsza wydaje się parafrazą z Deczyńskiego, owego jedynego świadka wypadków, któremu autor daje wiarę. Jest to więc składanka inteligentnie i zręcznie zrobiona. Talentu twórczego i w tym utworze Leon Kruczkowski nie okazał, a następna powieść, w której już nie ma podpórki w formie obcej relacji zdarzeń, przepełniona dyskusjami papierowych postaci, stwierdziła dowodnie, że jeśli nawet nie podzielając wiary społecznej Kruczkowskiego, można mu przyznać zdolności publicystyczne, to chyba nawet polityczny jego współwyznawca nie będzie go awansował na znakomitego powieściopisarza.

W systematyce gatunków literackich sąsiadują z powieścią historyczną, a już na samem pograniczu pomiędzy literaturą-poezją (jak o czemś tworzonem zdziałanem z nicości tylko siłą ducha twórczego: „fiction" mówią o powieści Anglicy), a prozą naukową, historją, stoją takie rodzaje, jak pamiętniki, biografie, szkice i obrazy historyczne pisane z przeniesieniem głównego zadania autora na artystyczne przedstawienie zdarzeń. Ich związek z powieścią realistyczną jest oczywisty. Pośród nich specjalną popularnością w najnowszej literaturze europejskiej cieszyła się tzw. „vie romancée", której szereg okazów znalazł w przekładach życzliwe przyjęcie u czytelników polskich. Ale na gruncie literatury naszej rodzaj ten nie zdołał zakwitnąć. Świetne tematy swojskie marnowały się pod piórem niedołężnem i zgoła nieodpowiedzialnem (*Słowacki* Wołoszynowskiego) lub wychodziły w obcych językach (*Mickiewicz* Czapskiej); osobną odmianę tego rodzaju stworzyć chciał Berent, ale jego *Nurt* wymagałby szerokiej analizy, przekraczającej możliwości tego szkicu i ramy jego zamierzonej kompozycji, gdyż musiałby się łączyć z rewizją, a raczej ze wszechstronnem przedyskutowaniem stanowiska tego pisarza. Choć tyle rodzimych tematów czeka opracowania (np. ponieważ mówiliśmy przed chwilą o 31 r., Chłopicki, fantastyczna i fatalna, a przecież porywająca postać z tych, które tworzyły losy narodu), autorowie nasi sięgają zagranicę, stwierdzając przynależność naszą do wspólnoty kulturalnej europejskiej. Oto Alina Świderska wydała pierwszą część „upowieściowanego życia" Ryszarda Wagnera (*Prometeusz i perliczka*), zastosowując w tym nowoczesnym gatunku literackim technikę tak staroświecką, że czasem wydaje się umyślną i staranną stylizacją na Kraszewskiego (por. specjalnie z takim *Brühlem* np.). Dobra znajomość epoki i dziedziny, która jest zasadniczym tematem —

pów spełniło swój obowiązek, że kapitulacyj przed nieprzyjacielem nie było, nawet w tym stopniu jak u przeciwnika po wielkanocnych zwycięstwach Polaków, że dezercje, o których dowiadujemy się od Deczyńskiego, nie przenosiły zwykłych norm tego zjawiska, że spoistość wojska była zachowana aż do jego wyjścia z granic Królestwa, wszędzie na rozkaz i z bronią w ręku, a nawet i na emigracji; że przegrana była wynikiem złego prowadzenia wojny, fatalnego dowodzenia i opuszczania przez to takich możliwości, jak choćby wyłapanie całej armii Dybicza, w początkach kwietnia rozrzuconej między Warszawą, Siedlcami i Dęblinem. Ad 2-o: bez trudności armja czynna była prawie potrojona w stosunku do stanu pokojowego, a wcieleniu do niej zebranych już w gwardje ruchome rekrutów, przeszkodził brak broni (nieistnienie „przemysłu wojennego" i blokada przez państwa zaborcze). Ad 3-o: żadnych wiadomości o nielojalnem zachowaniu się ludności nie znamy, natomiast dużo przykładów samorzutnej ofiarności i służby wywiadowczej na rzecz wojska polskiego. Ad 4-o: trudno wyobrazić sobie pobicie Moskali przez ruszenie się wszystkich Bartków z chałup z kłonicami i cepami w ręku; przykład Hiszpanji nie jest miarodajny dla naszych warunków, jak i dzisiejsza wojna domowa w tym kraju; a i tam wojna była toczona przeciw Francuzom przez w o j s k a hiszpańskie i angielskie, guerilla zaś odegrała podrzędną rolę, o czem dobrze wiedział stary żołnierz z Hiszpanji, Chłopicki, który też odrzucił romantyczne plany wojenne aprobując plan, który mógł nam łatwo dać zwycięstwo pod Grochowem, a którego zasługą była w miesiąc później beznadziejna sytuacja armji rosyjskiej, z czego tylko należało korzystać. Ad 5-o: nie jest prawdopodobne ani możliwe natychmiastowe obudzenie uczuć patryotycznych i obywatelskich w duszach ciemnej i przez długie wieki niewoli pozbawionej inicjatywy masy; zanimby odpowiedni dekret doszedł do jej świadomości, zanimby został zrozumiany i zanim nieufny z natury chłop uwierzyłby cudowi nieprzymuszonej łaskawości pańskiej (na słowo, bo oczywiście do przebudowy ustroju rolnego trudno przystępować w chwili operacyj wojennych u bram stolicy) — wojna i tak zostałaby rozstrzygnięta innemi środkami. Nie jest też wyłączone, że skutki dekretu byłyby wogóle żadne, jak w 1863 r., że zwyciężyłaby kontragitacja wroga i licytowanie się obietnicami.

muzyki, żywa narracja czynią z tej książki lekturę uroczą, a przecież o to chodzi głównie w tym rodzaju dążącym do połączenia przyjemnego z pożytecznym.

Jeśli chodzi o pamiętniki, znaleźć omówienie na tem miejscu powinny te z nich, w których przeważa czynnik świadomego ukształtowania artystycznego. Do takich należą, jeśli chodzi o tematykę wojenną, o materię z tego niewyczerpanego źródła „romansowości", jak to określają Anglicy, jakiem były dla Polski (i dla Rosji) lata 1914 — 1920, dwie książki Zdzisława Chrząstowskiego *Na Murmanie* i *Legenda Murmańska*, wspomnienia oficera z 1 p. ułanów, przedzierającego się z I korpusem przez bolszewicką Rosję i walczącego później w oddziałach polskich nad Dźwiną Północną. Wprawdzie „literackość" książki (łącznie ze wspomnieniami o Małaczewskim) nie jest najprzedniejszego gatunku, a specjalnie słabsze są filozoficzne i historjozoficzne wywody, przedstawione najczęściej w formie dialogów, ale barwność przeżyć, ich autentyczny ton i żywość narracji nakazują wyróżnić te książki wśród masy materiałów, pojawiających się corocznie. Ich produkcja jest jeszcze na długie lata zapewniona, ale ich ujęcie w kształt epopei naprawdę godnej tych wypadków i ujawnionego w nich heroizmu ludzkiego, jeśli się kiedyś zjawi (być może, nie za naszego życia), będzie dziełem wielkiego geniusza, który niekoniecznie w tych wypadkach musiał brać udział. Innego tematu, ale nie mniej ważnego dla „samowiedzy zbiorowej", której literatura jest bodźcem i wyrazem, tematu polskości na ziemiach b. W. Ks. Litewskiego dotyka tenże autor w swoich wspomnieniach z dzieciństwa i lat szkolnych na Żmudzi. Rysy wielkiej prawdy, najczęściej bolesnej, o tamtejszej polskości zaatakowanej z dwóch stron — przez ucisk moskiewski i przez agresywność młodego nacjonalizmu etnograficzno-litewskiego, pozwalają zmierzyć wartość i siłę oporu elementu polskiego w dzisiejszej Litwie Kowieńskiej. Prócz tej wartości dokumentarnej wspomnienia te są, jak i poprzednie dwie książki, bardzo przyjemną lekturą.

Wielka bliskość tematu, a niekiedy wad i zalet pisarskich łączy z powyżej omówionemi znakomite książki Melchiora Wańkowicza *Strzępy epopei*, *Szpital w Cichiniczach* i *Szczenięce lata*. Ale dwie pierwsze, na tematy wojenne i rewolucji bolszewickiej, należą tylko swemi drugiemi wydaniami (nieraz powiększonemi i udoskonalonemi) do lat objętych niniejszym szkicem. Natomiast książka o dzieciństwie i pacholęctwie autora na Żmudzi i Białej Rusi powinna być tu omówiona, choćby i nie tak obszernie, jak na to zasługuje. Ukazanie jej doniosłości dla dziejów społeczeństwa polskiego i dla sprawy polskiej na ziemiach W. Ks. Litewskiego odkładam do obszerniejszej pracy na ten temat; tu poruszę tylko artystyczne jej wartości, które czynią z niej książkę wysoce znamienną dla omawianej epoki, a kto wie czy nie jeden z najdoskonalszych specimenów realistycznego powieściopisarstwa współczesnego, choćby z takiem prawem, jak *Pamiętniki* Paska uchodzą za najlepszą powieść literatury staropolskiej. Rubaszność korzystająca z wywalczonej ostatecznie w naszych czasach swobody mówienia o wszystkiem i to niesalonowem słowem: mniej na tem punkcie nadużyć werbalnych niż u innych, nie wspominając Zegadłowicza; ale wśród anegdotek obficie nawtykanych, ileż „wątków wędrownych", kawałów oddawna krążących, tu przedstawionych jako zdarzenia właśnie w ramach rzeczywistości objętej książką; humor, który u Wańkowicza służy często do zamaskowania potężnego liryzmu wspomnień, znacznie mniej sugestywnego, gdy wyraża się bezpośrednio, zarywając niekiedy żeromszczyzną; tradycjonalizm, umiłowanie wiejskiej, szlacheckiej egzystencji, nieco i koloryzowanie — stanowiłaby o pokrewieństwie współczesnego epika Litwy z 17-stowiecznym koroniarzem. Ale pod jego piórem owa Litwa ziemiańska i chłopska, o ile chłop wchodził w styczność ze dworem, równie nam bliska latami, a jeszcze bardziej utracona w niepowrotnem niż Litwa kontuszowa dla paryskiego emigranta przed stu laty, wstaje żywa, oczyszczona z wytartych i cukierkowatych szablonów, od których Weyssenhoff nie był zupełnie wolny, w całej jej rozmaitości plemiennej, zróżnicowaniu społecznem i kulturalnem (obok dostojnych matron, niekalających ust mową ciemiężycieli, młodzież makaronizująca z rosyjska, obok mądrej i gospodarnej Żmudzi, bałaganiarstwo i bałagulstwo kwitnące gdzieś nad Berezyną), w szarej przyziemności i dyskretnej krasie, a przecież połączona wewnętrzną jednością „Litwa, Ojczyzna nasza", dziś z naszej i nienaszej winy przekreśloną. Słowo Wańkowicza jest żwawe, zwięzłe, trafne i plastyczne: brak miejsca nie pozwala mi zacytować licznych przykładów ekspresji poetycznej lub malarskiej świetności, osiąganej zwykle nieza-

uważalnemi środkami; sposób charakteryzowania działających osób, zwłaszcza istot prostych i „samorodnych", od panny Aliny po oswojonego kruka, niezawodny i nazawsze utrwalający ich obrazy w naszej pamięci. Słowem, ponad zamiar autora, to nietylko księga wspomnień, lecz dzieło sztuki pisarskiej, której omówienie słusznie się w niniejszym szkicu znalazło w rozdziale poświęconym powieści „historycznej" — oczywiście w tym szerszym, przez nas uzasadnionym sensie.

14. POWIEŚCI - REPORTAŻE

Jeśli chodzi o współczesną Litwę — tj. o jej części połączone obecnie z Polską, bardzo prawdziwemi obrazami jej życia są niekiedy następujące, świadczące o dzisiejszym rozkwicie realistycznego powieściopisarstwa, powieści: Wandy Dobaczewskiej *Zwycięstwo Józefa Żołędzia* i na tem samem miejscu w *Słowie* wileńskim drukująca się obecnie *Droga Heleny* Jadwigi Kiewnarskiej. Jeśli z jednej strony znaczenie dokumentarne takich powieści zbliża je do reportażu jako auskultacji specjalnie ważnych odcinków dzisiejszości, to z drugiej — rozkwit reportażu jest umożliwiony nie tylko przez to, że ten modny gatunek prozy pociąga bardzo zdolne pióra, lecz i dlatego, że stosuje on dorażnie i w niezbędnem uproszczeniu metody pisarskie wytworzone w epice artystycznej, specjalnie te, które charakteryzują powieść realistyczną. Gdy jesteśmy przy tematach litewskich, koniecznie musimy wspomnieć reportaże w *Słowie* niestrudzonego publicysty-wędrownika po kraju J(ózefa) M(ackiewicza). Reportaże te złożą się w książce poza ich znaczeniem polityczno-społecznem na barwną, świetnie napisaną całość.

Nie trzeba źle rozumieć zbliżenia pomiędzy powieścią a reportażem, które tu przeprowadzam. Można napisać wspaniałe książki reportażowe jak Wanda Melcer (*Kochanek zamordowanych dziewcząt* a zwłaszcza *Czarny ląd*) a jednocześnie stworzyć powieść nadzwyczaj słabą (*Swastyka i dziecko*), w której tylko razi mechaniczne sklejenie różnorodnego materiału przeżyć kobiety ciężarnej, położnicy, ziemianki (gdzie się przedstawia ewidentnie ziemię Dobrzyńską, a rzecz w powieści ma się dziać pod Berlinem) itd., z opiniami „postępówki" polskiej o hitleryzmie. Nie o wiele zręczniej, ale nadewszystko szczęśliwiej

udało się połączyć uprawę reportażu z powieściopisarstwem, zdolnemu poecie „awangardowemu" Jalu Kurkowi. Młody ten, lecz już wytrawny dziennikarz nie po raz pierwszy zrobił wycieczkę w dziedzinę powieściopisarstwa, zdobywając rozgłos i nagrodę książką *Grypa szaleje w Naprawie*. Już i przedtem, po beznadziejnych dziwactwach prób zastosowania poetyki awangardowej do prozy narracyjnej, które charakteryzują do pewnego stopnia epokę literacką w której się narodziły, wydał powieść reportażową *Mount Everest 1924*. Jeśli ta dobra naogół książka nie miała sukcesu odpowiedniego do swej wartości, wynagrodziła zato autorowi niesprawiedliwość powieść następna, której powodzenie o wiele przewyższyło jej bardzo mierną wartość. Już styl jej upoważnia do takiego sądu: żadnej jednolitości — wytarte ozdobności stylu dziennikarskiego: „śmiertelna nuda była władczynią tego kina" lub (ciągle) „poznać kupną miłość kobiecą", a obok najprostsze w istocie zdania wystylizowane jak w poematach Czuchnowskiego: „krowy stały na pastwiskach wpięte w dywan trawy", „kupkami oszczędnemi nawóz udzielał się polom". Pod względem zawartości mamy prawie mechaniczną składankę opisów, jakichś obserwacyj życia na surowo, krótko lecz bezładnie podanych, informacyj o najrozmaitszych osobach, wszystko to przypadkowe, nie nadziane na oś fabularną. Jest to jakby reportaż ułożony z tendencją zadziwienia i przerażenia nędzą wsi i właśnie to, jak myślę, zdobyło przychylny sąd jury. O kompozycji wobec tego niema co mówić; podobnież i o psychologii: nigdy nie wiemy, dlaczego ktoś tak postąpił albo inaczej. To tylko marjonetki, w najlepszym razie płaskie sylwetki przelotnie ujrzane. Uderza daleko posunięta demagogja. Bohater proletarjusz „nie znał luksusowej miłości dostępnej dla normalnych młodzieńców" — onanizm jako tego rodzaju obciążenie proletarjatu to już prawie jak ta mowa wywrotowa z anegdoty — „*Dla pań, dla panów*, a ty biedny człowieku za stodołę?" A trzeba stwierdzić, że w traktowaniu erotyki, jest jakiś posmak tajnego grzechu i zboczonej wyobraźni, urozmaiconej co do szczegółów jak fotograficzna serja 36 póz, jest coś z bogatej fantazji onanisty. W wyznaniach miłosnych bohaterów idą o lepsze naiwny cynizm i chamskość. Ratują książkę niektóre, jednocześnie rzeczowe, jak przystało na reportera, a zarazem wzruszone, obrazy nędzy i cierpienia ludzkiego: zwłaszcza przejmujące są opisy

śmierci a raczej szeregu agonij nędzarzy, szeregu ogromnego i monotonnego, gdyż druga część utworu to istny *Ojciec zadżumionych* a raczej „zagrypionych". Najnowsza powieść tego autora, *Woda wyżej*, oceniona surowo nawet przez tych krytyków, którym podobała się *Grypa*, dowodzi że nie mamy podstawy do łączenia przyszłości epiki polskiej ani z tym pisarzem ani z tą grupą literacką, z której on wychodzi i w której jest jeszcze najzdolniejszym powieściopisarzem. Warto zwrócić natomiast uwagę, że i te walory, które odnajdujemy w jego powieściach, wynikają raczej z bliskiego ich związku z reportażem niż ze wskazówek poetyki awangardowej, której przecież jest jednym z najwybitniejszych teoretyków.

Należałoby wspomnieć przy sposobności o jeszcze jednym gatunku reportaży, najchętniej uprawianym — reportaży z podróży. Obok bardzo prymitywnych (zwłaszcza okropne były nagminne przed paru laty wrażenia z każdej wycieczki zorganizowanej przez „Inturista") są rzeczy świetne, znów M. Wańkowicza z Sowietów, K. Pruszyńskiego z Palestyny, bogate w myśl, a realizmem odtworzenia widzianego dające możność przeżywania podróży i wnioskowania z obserwacyj także czytelnikowi. Najbliżej do powieści zbliżają się opracowane już wyraźnie pod względem kompozycji książki, których przykładem może służyć nie, bardzo piękny, zbiór „poematów geograficznych" à la Żeromski *Na drogach Polski* Hanny Mortkowicz, lecz znowu Wańkowicza książka o Mazowszu pruskiem: *Na tropach Smętka*.

15. ZAMKNIĘCIE

Kończąc ten przegląd bardzo przypadkowego, jak sam to sobie uświadamiam, materjału, myślę że jednak pewne wnioski dadzą się z niego wysnuć. Pierwszym jest niewątpliwie bardzo bogaty rozwój powieści w omawianych paru zaledwie latach. Pobieżnie tylko najczęściej omawiając wzięte pod uwagę utwory, musiałem poświęcić im tak wiele stronic, starając się ukazać przynajmniej niektóre ich zalety i charakteryzujący prawie wszystkie „epicki ton", ciekawość życia i umiejętność pełnego oddania obranego za temat jego odcinka i aspektu. A przecież są to prawie wyłącznie dzieła wybitne; często z czystem sumieniem godne zalecenia do przekładów, więc równe dobrej klasie europejskiej, w każdym razie takie, którym równych nie wiele moglibyśmy znaleźć na przestrzeni pierwszego powojennego dziesięciolecia. Mimo że pominąłem cały szereg wybitnych książek: jedne dlatego, że objęcie całej produkcji powieściowej przenosiło moje siły, inne dlatego, że nie wnosiły, mojem zdaniem, wiele zasadniczo nowego do wspaniale już zarysowanej fizjognomii twórczej takiej, z jaką twórca wystąpił już w poprzednim okresie; w tej kategorii wymieniłbym na pierwszem miejscu Iwaszkiewicza *Panny z Wilka*; z innych powodów ale z nie mniejszym żalem musiałem odmówić sobie omówienia książek Wierzyńskiego, Krzywickiej, Parandowskiego. Każda z nich napewno pociągnęłaby mnie do wielostronicowych rozważań, a przecież albo ich punkt ciężkości leżał w czem innem, niż główny temat mojego szkicu (myślę tu specjalnie o książce Parandowskiego), albo nie charakteryzują one jakichś aspektów polskiego realizmu powieściowego, którychbym już nie poruszył przy sposobności innych książek.

Po tej optymistycznej uwadze kolej na inną, znacznie bardziej minorową. Prawie wszystkie omówione dzieła są utworami ludzi dojrzałych, którzy przekroczyli już dość daleko połowę życia. Z książek naprawdę wybitnych z pośród dzieł młodszych możnaby wymienić tylko jedną: *Zazdrość i medycynę* Choromańskiego; a i ona zbacza z wytkniętej już szerokiej drogi realizmu polskiego. Przewaga zaś w niej ekspresji i walorów formalnych zbliża ją do tej powieści, która, jeśliby kiedy miała powstać, spełniłaby postulaty awangardzistów. Próby w tym kierunku jak dotąd nie wykraczają poza dziwactwa (*Latarnie świecą w Karpowie* Adama Ważyka) albo książki, które do powieści jako gatunku literackiego zaliczone być nie mogą, reprezentując inne „napięcie kierunkowe" (Bruno Schulz), albo poza symbiozę z reportażem, przyczem raczej reportaż jest stroną poszkodowaną bardzo nieszczególnej całości. Inne głośniejsze książki młodych, pisane w innym stylu, są albo pretensjonalną, spóźnioną co najmniej o lat dziesięć w stosunku do ewolucji literackiej lichotą (Zbigniew Grabowski) albo bardzo młodzieńczem liryzowaniem na tle ledwo poznanego świata, jak książka Szemplińskiej albo terminowaniem synów ludu u dawniejszych pisarzy (Burek u Reymonta), a wszystko na usługach prymitywnego i wstecznego w swej istocie radykalizmu społecznego.. Jedno, czem można się pocieszyć i wzbudzić w sobie ufność w przyszłość powieści, to jest stwierdzona prawda, że powieściopisarze

dochodzą do zenitu swej sprawności twórczej dopiero w wieku zupełnie dojrzałym. A przecież i dzisiejsi młodzi będą kiedyś mieli czterdziestkę.

UZUPEŁNIENIE DO ROZWAŻAŃ TEORETYCZNYCH

Do jakiego stopnia i jak dawno realizm był uważany za integralną właściwość powieści jako rodzaju literackiego, dowodzą rozważania bezimiennego krytyka z r. 1818, więc z okresu, że tak powiem, dzieciństwa powieści u nas: „czytelnicy radziby być w takim stopniu złudzeni, aby im się zdawało, że znajdują się w towarzystwie osób żyjących, że są świadkami ich czynności i rozmów, powiernikami ich myśli i uczuć, zapominając prawie o tem, że czytają książkę... aby w niej prawda, będąca gruntem naturalności, nie ustępowała miejsca zmyśleniom (cytuję za P. Chmielowskim: *Dzieje krytyki literackiej w Polsce).*

UZUPEŁNIENIE DO UWAG O WITLINIE (ROZDZ. 8)

Wszystkie te zastrzeżenia tracą sens, gdy ujmiemy *Sól Ziemi* zgodnie z intencją i postawą autora: moralisty, satyryka, poety. Przełamanie obrazu rzeczywistości przez pryzmat widzenia prostaka, często niekonsekwentne lub sprzeczne z psychologią tego prostaka, byłoby wadą, gdyby służyło, jak w powieści realistycznej, do charakterystyki jego; tu jest niczem innem jak stosowanem przez tylu mistrzów ironji, z Wolterem *Powieści filozoficznych* na czele, uniezwykleniem obrazu rzeczywistości, wyrwaniem jego z automatyzmu zwykłych kategoryj dostrzegania, a to dla ukazania w jaskrawem świetle nonsensu i zła tej cywilizacji do której się przywykło, wzrósłszy na łonie jej konwencyj. Nie chodzi wszak dziś czytelnikowi *Kandyda* albo *Naiwnego* o realne przeżycia ludzi naiwnych czy dzikusów w zetknięciu się z cywilizacją europejską, ale o sąd nad nią Woltera i o obnażoną w ten sposób sprzeczność między jej praktyką a zasadami moralnemi. Szeroko zakrojony satyryczny obraz świata wymagał uogólnień i skrótów stylistycznych; potrzebę tę wzmacniał duch eposu, wiejący przez poetę. Jego przenośnie nie są ozdobnikami; wyrastają tak organicznie z samej materji, że wydają się czasem niezauważalne; są proste, jak metafory językowe, które używamy nieświadomie w mowie potocznej, a zarazem suggestywne („druty nabrzmiałe nowinami wojennemi"; „na każdej stacji jakaś niewidzialna ręka dorzucała do żelaznych pieców wojny świeże paliwo ciał ludzkich"); niektóre porównania są po epicku rozszerzone: mobilizacja jako zbieranie owocu długotrwałego urodzaju ciał ludzkich. Nie brak ustępów, znakomitych jako fragmenty powieściowe, ale i one najczęściej — weźmy tak mistrzowski portret feldfebla Bachmatiuka, są raczej epickiemi syntezami (np. w tym wypadku najdzielniejszego rdzenia militaryzmu austryjackiego). *Sól Ziemi* jest dziełem artystycznie znakomitem; a w metodzie i celach wyniesionem ponad partykularyzm i przypadkowość. Co najmniej w przekładach na mowę każdego z „ludów b. Monarchji" będzie docenione i poczytne.

SPIS ROZDZIAŁÓW: